

নাট্য সাহিত্যের আলোচনা

ও

নাটক বিচার

(দ্বিতীয় খণ্ড)

বঙ্গবাসী মহাবিদ্যালয়ের বঙ্গভাষা ও সাহিত্যের অধ্যাপক
শ্রীমানকুমার ভট্টাচার্য্য এম. এ., কাব্যতীর্থ প্রণীত

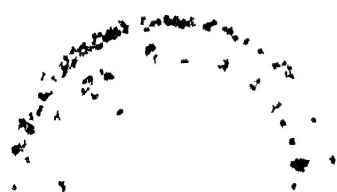
কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বঙ্গভাষা ও সাহিত্যের প্রধান,
বামতনু অধ্যাপক
ডাঃ শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় এম. এ., পি. এইচ. ডি.
মহাশয় কর্তৃক ভূমিকা লিখিত

পুথিবর
২২, কর্ণওয়ালিস স্ট্রীট
কলিকাতা



প্রথম প্রকাশ—বৈশাখ, ১৩৫৭

মূল্য ছয় টাকা



৭৭নং ধর্মভাষা স্ট্রীট, কলিকাতা, জাতীয় মুদ্রণ হাউস এন্ড সানি মোহন
পাল জ্যোতীর্ষী কর্তৃক মুদ্রিত ও ২২, কর্ণওয়ালিস স্ট্রীট কলিকাতা
পরিদর্শন পক্ষ হাউসে সত্যীচন্দ্র দাস কর্তৃক প্রকাশিত

৩মহামায়া দেবী ও ৩সুনীতিবাল্য দেবী
মাতৃব্ধের
পবিত্র স্মৃতির উদ্দেশ্যে

দুই-একটি কথা

অধ্যাপকনা ছাত্রদের পড়ান—এ কথা যত সত্য, ততখানিই সত্য
এই কথাটি যে—ছাত্রবাও অনেক সময় অধ্যাপকদের পড়াইয়া থাকে—
মানে, পড়িবার প্রেরণা যোগায়, এক কথায়, পড়িতে বাধ্যই করে।
তবে এ কথাও সব সময়ে সত্য যে, অধ্যাপকমাত্রই ছাত্রদের পড়ান
না; ছাত্রমাত্রই অধ্যাপককে পড়িতে বাধ্য করে না। আমার মৌভাগ্য
কি দুর্ভাগ্য জানি ন—এমন কয়েকটি ছাত্রের সহিত আমার
অধ্যাপনা-সম্পর্ক পটিয়াছিল, যাহারা কেবল ভক্তিরোগী হইয়া
সমালোচকদের মস্তব্যে এক নিশ্বাস স্থাপন করিয়াই চলে নাই—
যাহারা জ্ঞানযোগ্য মন, পরিপ্রেক্ষেব মন্য দিয়া জ্ঞানকে যাচাই করিয়া
লইয়া আনন্দ লাভ করিয়াছিল। বহু কাল ছাত্রের পরিপ্রেক্ষে
আমাকে, পরীচায়াদের একাদিক মস্তব্যকে প্রশংসা করিতে সচেষ্ট
করিয়া তুলিয়া গেল। যেই চেষ্টাই ১৯০৩ হইয়া 'নাট্যশাস্ত্র' নামের
আলোচনা ও নাটক-বিচার গ্রন্থ-রূপে (প্রকাশিত বৈশাখ ১৩৫৫)
পরিণত হইয়াছিল। উক্ত গ্রন্থখানি, পাণ্ডুরঙ্গ-অবস্থায়, অনেকের
(ডাঃ শ্রীশ্যামপ্রসাদ মুখোপাধ্যায়, ভূতপূর্ব বাং হস্ত-অধ্যাপক
শ্রীযুক্ত খগেন্দ্রনাথ মিত্র এবং সর্বপ্রথম অধ্যাপক শ্রীশ্যামপদ
চক্রবর্তী প্রমুখ মহাশয়সংগে) প্রশংসা-বাণী শুনিবার মৌভাগ্য
লাভ করিয়াছিল এবং প্রকাশিত অবস্থা ও অনেকেরই
মৌখিক এবং লিখিত প্রশংসা-বাণী শুনিয়াছে। কলিকাতা
বিশ্ববিদ্যালয়ের বাউলা-বিভাগের প্রোগ্রাম, বাম-হস্ত-অধ্যাপক শ্রদ্ধেয়
ডাঃ শ্রীযুক্ত শ্রীকৃষ্ণবাবু বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় গ্রন্থখানি পাঠ করিয়া,
গ্রন্থ সম্বন্ধে মস্তব্য প্রকাশ করিয়া যে কয়টি কথা লিখিয়াছেন, গ্রন্থকার

হিসাবে তাহা হইতে শুধু যে উৎসাহই পাইয়াছি তাহা নহে, তাহাও
 মধ্যেই পবিত্রমেব শ্রেষ্ঠ পুৰস্কার লাভ কবিয়াছি। শ্রীযুক্ত
 নন্দোপাধ্যায়ের দুর্লভ প্রশংসা পাও। আমাদের পক্ষে পদম গৌভাগ্যের
 বিষয়—এ কথা বলাই বাহুল্য। তাবপব বিখ্যাত সাহিত্যশিল্পী
 এবং স্তবশিল্পী কলাবিদ শ্রীযুক্ত দিলীপকুমার বাম মহাশয়ের প্রশংসা-
 বাণীও (পণ্ডিতের আশ্রম হইতে লিখিত) বহুগুণে আমাদের উৎসাহ
 বৃদ্ধি কবিয়াছে। অগ্রান্ত সমালোচকের এবং নানা কলেজের
 অধ্যাপকদিগের মৌখিক প্রশংসাও কম উৎসাহজনক হয় নাই।
 তবে এই কথাটিও এখানে বলা উচিত—সত্যের খাতিরেই অবশ্য—
 দুই একজন বিখ্যাতনামা ব্যক্তি—বাংলা সাহিত্যে নাটক! আব
 তাব আব'ব বিচাব'।' দেখিয়া অস্বস্তি বোধ এবং নাসিকা-বৃক্ষন কবিত্তে
 ইতস্ততঃ করেন নাই। এই বিখ্যাতনামাদের ধারণা—বাংলা
 সাহিত্যে নাটক এখনও লেখা হয় নাই, স্মৃতবাং.....। এই
 ধারণেব দিগনাগদের, দুব হইতে গড় কবা ছাড়া আব উপায় নাই
 এবং তাহাই কবিয়াছি। ইহাদের মস্তব্য স্তিমিয়া বিষয় বোধ
 কবিয়াছি বটে, কিন্তু নাটক-বিচাব হইতে বিবত হইতে চেষ্টা কবি
 নাই। এত দ্বিতীয় গ্রন্থখানিই বড় প্রমাণ।

এই গ্রন্থখানিতে আশি নাট্যকাব ক্ষীবোদপ্রসাদের 'প্রতাপ-
 আদিত্য' এবং 'আলমগীর' এবং 'ভীষ্ম', নাট্যকাব গবিশচন্দ্রের 'প্রফুল্ল'
 'শঙ্কবাচার্য্য' এবং সার্বভৌম কবি বনীন্দ্রনাথের 'বাজা ও বাণী' এবং
 'বক্তকবরী' নাটকের বিচাব কবিত্তে চেষ্টা কবিয়াছি। তিন জন
 নাট্যকাবের মাত্র সাতখানি নাটকের বিচাব একগ্রন্থে অন্তর্ভুক্ত কবায়
 গ্রন্থখানিৰ অঙ্গ-কৌলীগ্র বেষ খানিকটা ক্ষুদ্র হইয়াছে বটে, কিন্তু ফলিত
 সমালোচনা (practical criticism) হিসাবে গ্রন্থখানি নিশ্চয়ই
 একটু স্বতন্ত্র মধ্যাদা দাবী কবিত্তে পাবে। ইহাতে যে শুধু নাটকগুলির

তন্ন তন্ন বিচাৰ আছে তাহাই নহে, নাট্যকাব-ত্ৰয়েৰ ব্যক্তি-মানসেৰ
 প্ৰকৃতি, পাবস্পৰিক পাৰ্থক্য এবং সৃষ্টি-প্ৰতিভাৰ তুলনামূলক আলোচনা
 প্ৰভৃতিও বৰ্ণিত আছে। বিশেষতঃ, নাটকেৰ শ্ৰেণী-নিৰ্দ্ধাৰণ প্ৰসঙ্গে,
 নাটকেৰ লক্ষণাদি সম্বন্ধে প্ৰামাণিক গ্ৰন্থাদি-অবলম্বনে পৰ্য্যাপ্ত
 আলোচনা কৰিযাছি। সমুদয় পাঠকগণ নিশ্চয়ই লক্ষ্য কৰিবেন যে,
 আমি নাট্যক'বদেৰ ব্যক্তি-মানসেৰ পৰিমণ্ডল নিকপণ কৰিবাব
 উপৰ খুবই গুৰুত্বাৰোপ কৰিযাছি এবং ইহাই স্পষ্টভাবে দেখাইতে
 চাহিযাছি যে, কোন-প্ৰতিভাই 'আকাশ-হইতে-পড়া' নহে এবং
 'স্বৰ্গ-হইতে-গড়া' নহে—অৰ্থাৎ সৃষ্টি-বৈশিষ্ট্য সৃষ্টাৰ ব্যক্তি-মানসেৰ
 প্ৰকৃতিৰ মৰ্য্যেই নিহিত এবং ঐ ব্যক্তি-মানস সামাজিক নিয়ন্ত্ৰণেৰই
 ফল।

আমি দেখাইতে চাহিযাছি যে, ব্যক্তি-মানসেৰ প্ৰকৃতিৰ এবং
 পৰিবেষ্টনীৰ চাৰিদাৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মৰ্য্যেই সৃষ্টিৰ "কি ও কেন"
 নিহিত থাকে। প্ৰতিভাকে অ-লৌকিক লোকেৰ প্ৰেৰণ বলিয়া
 মান কৰা, অসৈন্তানিক দৃষ্টিভঙ্গী লইয়াই বিচাৰাক্ষেপে প্ৰবেশ কৰা।
 মোটকথা সাহিত্য-সৃষ্টিতে দৈব পৰণা স্বীকাৰ না কৰিলে যুক্তি
 বৃত্তভাবে বাহা বাহা স্বীকৰ কৰা দৰকাৰ সেই দিকেই আমি
 দৃষ্টি আকষণ কৰিতে চেষ্টা কৰিযাছি। সাহিত্য-সৃষ্টিকে আমি
 অনিৰ্দেশ্যবাদীৰ দৃষ্টিতে নহে—সম্পৰ্ণ নিৰ্দেশ্যবাদীৰ (deterministic)
 দৃষ্টিতেই দেখি, এবং সাহিত্য বিচাৰেৰ আমি Stimulus-Response
 Theory-তেই আস্থা রাখি।

আব একটি বিষয়েও আমি দৃষ্টি আকষণ কৰিতে চেষ্টা
 কৰিযাছি—লক্ষণ সন্নিবিষ্ট কৰিয়া না লওমতেই সাহিত্য-বিচাৰ-
 ক্ষেত্ৰে বিশৃঙ্খলা দেখা দিয়া থাকে, নাটকেৰ শ্ৰেণী-নিৰ্ণয়-ক্ষেত্ৰে
 এই কাৰণেই যত বাদ-বিসংবাদ। এক ট্ৰাজেডিৰ লক্ষণ লইয়াই

কত মতভেদ। কেহ বলেন—ট্রাজেডি যে feeling উদ্ভিক্ত করিবে তাহা fear and pity, কেহ বলেন—তাহা fear and pity'র কোনটিই না, ট্রাজেডি উদ্ভিক্ত করিবে—feeling of awe and grandeur। তাবপর, ট্রাজেডির এবং মেলোড্রামার পার্থক্য লইয়াও কম মতভেদ দেখা যায় না। ঘটনা-বিব্রাস 'মেলোড্রামাটিক' অর্থাৎ রোমাঞ্চকর হইলেই নাটক 'মেলোড্রামা' হইবে এমন কোন কথা নাই—এই কথাটি বিস্মৃত হইয়া যাওয়াতেই অনেক সমালোচক ভুল সিদ্ধান্ত করিয়া বসেন। এই বিষয়টিই তুলিয়া ধরিতে যাওয়া, প্রকৃত নাটকের শ্রেণী-পরিচয় নিরূপণ-প্রসঙ্গে, আমি বিশ্ববিখ্যাত নাট্যকার শেক্সপিয়রের নাম অনেক বার উল্লেখ করিয়াছি। পাঠকগণ যেন মনে না করেন যে, আমি শেক্সপিয়রের সহিত বাংলা নাট্যকারের সমকক্ষতা স্থাপন করিতে চাহিয়াছি। শেক্সপিয়রের নাট্য-প্রতিভা অসামান্য—বলা চলে, শেক্সপিয়রই শেক্সপিয়রের তুলনা। শেক্সপিয়রের নাটক দৃষ্টান্তস্থল করিয়া আমি শুধু ইহাই দেখাইতে চেষ্টা করিয়াছি যে, ঘটনা-সংস্থাপনে মেলোড্রামার লক্ষণ প্রকাশ পাইলেও আত্মিক মহিমার গুণে নাটক মেলোড্রামার সীমা অতিক্রম করিয়া ট্রাজেডির পর্যায়ে উন্নীত হইতে পারে। আমার এই উদ্দেশ্যটুকু না ধরিতে পারিলে ভুল বোঝাব সস্তাবনা যথেষ্টই আছে। পাঠকগণ নিশ্চয়ই লক্ষ্য করিবেন—আমি প্রচলিত লক্ষণ সুস্পষ্টভাবে প্রয়োগ করিয়া সুসঙ্গত ভাবে নাটকের শ্রেণী নিরূপণ করিতে চেষ্টা করিয়াছি। এ বিষয়েও পূর্ববর্তী সমালোচকদের সহিত আমার মত-পার্থক্য ঘটিয়াছে যথেষ্ট। তবে আমার পক্ষে সোভাগ্যেরই কথা, কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের রামতনু মিত্রাধ্যাপক, সুবিখ্যাত সমালোচক ডাঃ শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় অনেকক্ষেত্রেই এবং অনেক বিষয়েই আমার সহিত একমত

হইয়াছেন। এই গ্রন্থেই ভূমিকা অংশে তিনি 'প্রকল্প' নাটকেব শ্রেণী-পৰিচয়ের উপর যে আলোচনাত কবিমাছেন, তাহা বহু-বিসংবাদিত একটি জটিল সমস্যার সমাধান কবিষাছে—'প্রকল্প' নাটকেব ট্র্যাজেডিস্থ ডাঃ বন্দ্যোপাধ্যায় স্বীকার কবিষা লইয়াছেন।

তাবপৰ, সমালোচিত নাটকগুলির প্রচলিত সমালোচনার সহিত অনেক বিমর্ষে আমি একমত হইতে পারি নাই। তবে উক্ত সমালোচনার দ্বারা আমি নানাভাবে উপকৃত হইয়াছি। বিশেষতঃ প্রদ্বৈষ অধ্যাপক ডাঃ শ্রীশ্রীকুমার সেন, অধ্যাপক মনুশ্যমোহন বসু শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত ডাঃ শ্রীনিবাসবৰুণা বায় এবং বঙ্কুবন্দ্যোপাধ্যায় অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষ প্রমুখ মহাশয়গণের গৃহ হইতে আমি যথেষ্ট সাহায্যই পাইয়াছি। তথা-সংগ্রহ ডাঃ সেন, শ্রীযুক্ত দাশগুপ্ত এবং শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়গণের গ্রন্থই বিশেষভাবে আমাকে সাহায্য কবিষাছে। ঐতিহাসিক তথ্য-সংগ্রহে ভগবতীশচন্দ্র নিদেব এবং সুবিখ্যাত ঐতিহাসিক শ্রীযুক্ত যদুনাথ সরকার মহাশয়ের গ্রন্থ আমাব প্রধান সহায় হইয়াছে। প্রদ্বৈষ অধ্যাপক শ্রীযুক্ত যদুনাথ সরকার মহাশয় "মেটাবি-ডে নোগন" নামক একখানি দুস্প্রাপ্য গ্রন্থ পাঠ কবিবার সুযোগ দিয়া আমাকে খুবই অনুগ্রহ কবিষাছেন। ইহাদেব সকলের কাছেই আমি কন্বেশী কৃতজ্ঞ।

এই সকল সাহায্য ছাড়াও অনেকে অনেক কিছু দিয়া গ্রন্থ বচনার আমাকে সাহায্য কবিষাছেন। ইহাদেব সকলের কাছেই আমি কৃতজ্ঞতা স্বকার কান্তেছি। কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের বাঙলা ও সাহিত্যের প্রধান অধ্যাপক ডাঃ শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় এই খণ্ডেব ভূমিকা লিখিয়া দিয়া আমাব প্রতি যে অনুগ্রহ দেখাইয়াছেন তাহাব জন্য আমি তাঁহাব নিকট চিবকৃতজ্ঞ।

গ্রন্থখানিকে ত্রুটিশূন্য করিতে পারিয়াছি—এমন কথা জোর করিয়া বলিতে পারি না; তবে যাহাদের উদ্দেশ্যে গ্রন্থখানি লিখিত তাঁহারা গ্রন্থখানি পাঠ করিয়া উপকৃত হইলে, নিশ্চয়ই আমি নিজের শ্রমকে সার্থক মনে করিব। সমালোচকদিগের বিচার-বুদ্ধির অধিতে আমার এই সমালোচনা পরীক্ষিত হউক—ইহাই আমার একান্ত কামনা।

বঙ্গবাসী মহাবিদ্যালয়,
কলিকাতা
নৈশাপ, ১৩৫৭

}

শ্রীসানন্দকুমার ভট্টাচার্য্য

ভূমিকা

অধ্যাপক সাধনকুমার ভট্টাচার্য্যের 'নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক-বিচার' গ্রন্থের সত্ত্বপ্রকাশিত দ্বিতীয় খণ্ড পড়িয়া প্রীত হইলাম। এই দ্বিতীয় খণ্ড লেখক ক্ষীবোদপ্রেসাদেব 'প্রতাপ-আদিত্য', 'আলম-গীব,' 'ভীষ্ম' এবং গিৰিশচন্দ্রেব 'প্রকুম্ভ' ও 'শঙ্কবাচার্য্য,' এবং ববীজ্ঞ-নাথের বাজা ও বাণী ও 'বক্তৃকবব,' নাটকেব আলোচনা কবিয়াছেন। বাজালা সাহিত্যে সমালোচনা পুস্তকেব স্বল্পতাব জ্ঞাত শিক্ষার্থীগণ প্রবৃত্ত বসাষাদন ও মূল্যবিচাব সহস্কে বিশেষ কোন নির্ভরযোগ্য নির্দেশ পায় না। তা ছাড়া লেখক সম্ভাস্ক সন্ত জ্ঞাতব্য তথ্যেব ও স্মবিধাজনক সংগ্রহ হাতেব কাছে না থাকায় তাহাদেব অভিমত-গঠনেব আবও অস্ববিধা হয়। সাধনকুমার তাঁহাব গ্রন্থটিতে জ্ঞাতব্য তথ্যেব নিপুণ সমাবেশে ও বিচাব ও বিশ্লেষণ বীতিব স্তৃষ্ট নির্দেশে শিক্ষার্থীদেব এই গুরুতব অভাব মোচন কবিয়া তাহাদেব ধন্যবাদার্থ হইয়াছেন।

সাধাবণতঃ নাট্যসাহিত্য বিষয়ে যে কয়েকটি সমালোচনাগ্রন্থ লিপিত হইয়াছে, তাহাবা প্রত্যেক লেখক বা নাটক সম্বন্ধে কিছু সাধাবণ, ভাষা-ভাষা বকমেব উক্তিহেই সীমাবদ্ধ। তাহাদেব মধ্যে বৃক্তিশৃঙ্খলাব বীতিটি বা সিদ্ধান্ত গ্রহণেব পাবম্পৰ্য্য-সূত্রটি সব সময় স্পষ্টভাবে উল্লিখিত থাকে না। সাধনকুমার এইরূপ অর্ধস্মৃতি, সাধাবণ মন্তব্যে সন্তুষ্ট নহেন। তিনি তাঁহাব পূৰ্ববর্তীদেব প্রত্যেকটি বৃক্তি যাচাই কবিয়া লইয়াছেন, প্রতিটি সিদ্ধান্তেব পিছনে যে স্বতঃস্বীকৃতি স্পষ্ট উল্লিখিত না হইয়াও লেখকেব বৃক্তিধাবাকে নিয়জিত কবিয়াছে, প্রশ্ন ও জিজ্ঞাসা বাবা তাহাব স্বরূপটি উদ্ঘাটিত করিতে চাইয়াছেন। ইহাতে ছাদেবা যে স্বাধীন চিন্তাব একটা প্রশংসনীয় আদৰ্শ পাঠবে

তাহাতে কোন সন্দেহ নাই। লগ্ন-শিথিল পূর্বসংস্কার, প্রচলিত মতবাদের নিষ্কিচারণ অমুসরণ, মধ্যপথে চিন্তাবিবর্তিত উপভোগ্য আরাম তাঁহার তীক্ষ্ণ খোঁচায় বিব্রত হইয়া অর্ধ-স্বপ্নের আবেশ হইতে রূঢ়ভাবে জাগ্রত হইয়াছে—রসাস্বাদনের বন্ধ জলাশয়ে তবঙ্গ সঞ্চাব হইয়াছে। অবশ্য সর্বত্রই যে তাঁহার চিহ্ন-কাটা যুক্তিবৃত্ত বা সার্থক হইয়াছে এ কথা বলি না; তথাপি এই চিহ্ন কাটার যে প্রয়োজন আছে, ইহাতে আমাদের আত্মপ্রসাদ যে নিজ ক্রটি সম্বন্ধে সচেতন হইয়া উঠিবে, অসতর্ক বাব-বিচ্যাস যে দুর্বল যুক্তির বজ্রপথগুলি বন্ধ কবিবার প্রয়োজনীয়তা অমুভব কবিবে তাহা সূনিশ্চিত।

বাংলা নাটক আলোচনা সম্বন্ধে দুই একটি মূল সূত্র নির্দেশের প্রয়োজন আছে। ইংবেজী ও গ্রীক নাট্যসাহিত্য বিচারের মানদণ্ডে বাংলা নাটকের বিচার হইয়া থাকে। প্রধানতঃ শেকসপিয়ারের আদর্শই বাংলা নাটকের উৎকর্ষ অপকর্ষ অবধাবণে আমাদের অভিমতকে নিয়ন্ত্রিত করে। কাজেই 'সাজাহান' বা 'প্রফুল্ল' নাটকের ট্রাজিক বস বিচারে আমবা 'কিং লিয়ারের' দৃষ্টান্ত উল্লেখ কথিয়া থাকি। ট্রাজেডির আদর্শ কি, ট্রাজেডির বসম্বরণের কিকল্প বিন্দি উপান উহাব নাগকেব কি বিশিষ্ট গুণ-সমন্বিত হওয়াব প্রয়োজন, ট্রাজেডিতে অতিনাটকীয় উপাদানের (melodrama) কতটা স্থান আছে ইত্যাদি প্রশ্নের আলোচনায় শেকসপিয়ারের সমালোচকগণ যে মূলনীতি নির্ধারণ কবিয়াছেন, বাংলা নাটকের ক্ষেত্রে আমবা তাহাবহ ব্যবহারিক প্রয়োগের প্রয়াস পাই। এই বীতি মোটের উপর প্রশংসনীয় হইলেও একেবারে নিবাপদ নহে। এই আদর্শের প্রতি অন্ধ আনুগত্যের বজ্রপথ দিয়া আমাদের বিচার-বুদ্ধিতে কতকটা বিভ্রান্তির শনি প্রবেশ করে। মনে বাধিতে হইবে যে শেকসপিয়ার একটা অসাধারণ ব্যতিক্রম। নাটক-সমৃদ্ধ ইংবেজী সাহিত্যেও

তিনি তুলনা-রহিত। তাঁহার সমসাময়িক নাট্যকার-গোষ্ঠীকে বহু
 নিম্নে ফেলিয়া তিনি গোরাীশঙ্করের তুঙ্গ শৃঙ্গের ত্রায় নিঃসঙ্গ মহিমায়
 বিরাজিত। তিনি মোটেই অমুকরণের উপযোগী পাত্র নহেন।
 প্রকৃতির বিচিত্র খেলা, ভগবানের সৃষ্টিরহস্যের নিগূঢ় প্রেরণা
 প্রতিভাশালী মানব-স্রষ্টার পক্ষেও অনমুকরণীয়। শেকসপিয়ারের
 নাটকে নানা অসম্ভব ঘটনা, নানা অবিশ্বাস্য খেলা, রোগাঙ্গের
 বিচিত্র রঙ্গীন কল্পনা, ইতিহাসের স্থূল বস্তুতন্ত্রতা, মৃত কুসংস্কার-প্রবণতা,
 পরিচিত বিশ্ববিধানের অস্বীকৃতি, আকস্মিক দুর্দৈবের অতি-প্রাচুর্য্য
 গুঞ্জীভূত হইয়াছে। কিন্তু সমুদ্র-পর্বত-অরণ্যানী প্রভৃতি সৃষ্টি-
 প্রেহেলিকার দৃষ্টান্তের মধ্যেও যেমন আমরা স্রষ্টার অমোঘ নীতির
 প্রচ্ছন্ন প্রভাব অনুভব করি, শেকসপিয়ারের নাটকেও সেইরূপ
 সমস্ত খামখেয়ালী ও উৎকট অস্বাভাবিকতার মন্বস্থলে এক অতঙ্গ
 নিবনামুর্বাণ্ডিতার, এক অপ্রমত্ত নিয়ন্ত্রণ-শক্তির সক্রিয়তা সম্বন্ধে
 সন্দেহ নাই। তাঁহার Ariel, Titania, Oberon প্রভৃতি পরী-
 রাজ্যের অধিবাসী, তাঁহার ভূত প্রেত ডাকিনী যোগিনী, তাঁহার অর্দ্ধ-
 দেব Prospero ও অর্দ্ধ-পশু Caliban, তাঁহার উদ্ভট, উদ্দাম কল্পনার
 প্রতিচ্ছবিগুলিও এক সাধারণ মানবিক ধর্ম্মের বন্ধনে আত্মাদেব সহিত
 সময়োপহৃত্রে বিধৃত আছে। ইহাদের অমুভবশক্তি ও ভাষা এক
 নিগূঢ় আত্মীয়তাব সূত্রে মানবের মনে প্রতিধ্বনি জাগায়। তাঁহার
 ট্রাজেডির নায়ক-নায়িকারা স্বাভাবিকতাব নিয়ম উৎকটভাবে
 উল্লঙ্ঘন করিয়াও জীবনের বৈদ্যাতী শক্তিতে পরিপূর্ণ। ছাগলেটের
 চলচ্চিত্রতা, লিয়রের ডেলেমানুয়ি পাগলামি, ওথেলোতে একটি তুচ্ছ
 বুঝিবার ভুল সর্ব্বশ্রেষ্ঠ ট্রাজেডির উপকরণে পরিণত হইয়াছে।
 ট্রাজেডির মূল সূত্র নিক্ষেপণে আমরা ইহাদের চরিত্র ও আচরণের
 বৈশিষ্ট্য হইতে নায়কের সাধারণ ধর্ম্ম-লক্ষণ ঠিক করি, ঘটনা-

সংস্থানের ধারা হইতে সমস্ত ট্রাজেডির উপযোগী ঘটনা সম্বন্ধে অভিযত গঠন করি। কিন্তু আমরা ভুলিয়া যাই যে শেকসপিয়ারের অঘটন-ঘটন-পটীয়সী প্রতিভা না থাকিলে তাহার বহিরঙ্গের অমুর্তিতে উচ্চাঙ্গের নাটক গড়িয়া উঠিবে না। সাধারণ কামারশালায় স্বায়তন ধাতুপিণ্ডকে গলাইয়া ইচ্ছামত রূপ দেওয়া যায় ; কিন্তু বিরাট মহাকাব্য বস্তুপৰ্ব্বতকে স্বীয় হৃদয়ের উদ্দেশ্যের অনুযায়ী রূপ দিতে গেলে দ্রবকারী অগ্নিশিখার যে কেন্দ্রীভূত দাহিকাশক্তির প্রয়োজন তাহা সাধারণ কামারশালায় মেলে না। বিশ্বকর্মার শিল্পশালা না হইলে বজ্র নির্মাণ সম্ভব নয়। হ্যামলেট, ম্যাকবেথ, কিং লিয়ার প্রভৃতির মধ্যে উচ্চতম ট্রাজিক রসের স্ফুরণ করিতে নাট্যকারের যে অপরিমেয় কল্পনাবৈশিষ্ট্যের, যে মর্শ্মদঘাটনকারী দিব্যদৃষ্টির প্রয়োজন হইয়াছিল তাহাব তুলনাস্থল বিশ্বসাহিত্যে আর দ্বিতীয় নাই।

সুতরাং যখন দেখি যে আমাদের বিয়োগান্ত নাটকের ঘটনা-সংস্থিতি ও চরিত্র-বৈশিষ্ট্য শেকসপিয়ারেব অমুরূপ উপাদানের সঙ্গিত উপমিত হইতেছে, তখন এই তুলনায় অমৌচিত্য সম্বন্ধে সংশয় থাকে। হ্যামলেট বা কিং লিয়ার হেয়ালী ও বিপদের অভিঘাতে নিষ্ক্রিয় ছিলেন বলিয়া যে-কোন নায়ক যে দুর্বলচেতা ও নিষ্ক্রিয় থাকিয়া নায়কোচিত মর্যাদা রক্ষা কবিত্তে পাবিবেন ইহা ঠিক সমর্থনযোগ্য নহে। সেইরূপ ট্রাজেডি ঘটনার কাব্য-নিয়তি প্রেরিত-দুর্দৈব, বা নায়কের চারিত্রিক দুর্বলতা বা ঘটনাবিসম্বন্ধেব অক্ষমতা—সমস্ত সম্ভাবনাকে নিঃশেষ করে না। জাগতিক বিচিত্র ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্যে আরও অনেক অভিনব হেতু আবিস্কৃত হইতে পারে। সুতরাং কারণের দিকে খুব বেশী বোঁক না দিয়া নায়কের আচরণের উপর তাহাদের প্রতিক্রিয়াটি বিবেচনা করিলে প্রব্লেম মীমাংসা সহজ হইতে পারে। আমাদের দেখিতে

হইবে যে যে-দিক দিয়াই নায়কের জীবনে দুর্দৈবের অভিঘাত প্রবেশ করুক না কেন, তাহার আচরণে উপযুক্ত মর্যাদা-বোধ, ভাব-গভীরতা ও চরিত্রের মহনীয়তার নিদর্শন ক্ষুরিত হইয়াছে কি না। যোগেশের নিষ্ক্রিয়তা রাজা লিয়রের আদর্শে বিচার্য্য নহে; কিন্তু তাহাদের সমস্ত দুর্দৈবপাকের মধ্যে তাহার চরিত্রে একটা গৌরবের লুপ্তাবশেষ ফুটিয়া উঠিয়াছে কি না তাহাই বিবেচ্য বিষয়। পাঠকের মনে সর্ব্বশুদ্ধ যে ধারণাটি স্থায়ী হয়, তাহাতে যোগেশ-চরিত্রে এই মহনীয়তার লক্ষণ স্থান পায়। মাতাল হয়ে পাতাল পানে ধাওয়া সাধারণ লোকের ধর্ম্ম; কিন্তু পাতালের অন্ধতম স্তরে, অতল গভীরতায় অবতরণ অভিজাত-চরিত্রে ছাড়া সম্ভব হয় না। প্রতিরোধ না করিয়া চূড়ান্ত আত্মসমপন, জীবন মৃত্যুতে ঔদাসীন্ত, ছেলের হাত হইতে তাহার শেষ সম্বল একটি সিকি কাড়িয়া লওয়া, ভস্মীভূত সমস্ত জীবন হইতে উথিত একটি স্বাসরোধকারী ধুম্রোচ্ছ্বাস ও বহির্গর্ভ খেদোক্তি—‘আমার সাজান বাগান ওকিয়ে গেল’ ইহাই যোগেশের ট্রাজিক নাটকের উপযোগিতার, তাহার চরিত্রের কোলীন্ত-মর্যাদার নিদর্শন, লিয়রের অনুরোধে নহে। নিষ্ক্রিয়তা যখন আসে অসংবরণীয় ভাবাবেগ হইতে, সমস্ত সম্ভার উল্লিখিত ভাব-বিপর্য্যয় হইতে তখনই ইহা প্রকৃতির একটা বাজকীয় মর্যাদা বহির্লক্ষণ রূপে প্রতিভাত হয়; অস্বাভাবিক। এইরূপ দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া বিচার করিলে আমরা সত্যের কাড়াকাড়ি পৌছিতে পারিব।

আমার মনে হয় বাংলা বিষয়োগান্ত নাটক বিচার-উপযোগী পটভূমিকা শেক্সপিয়ার নহে, এলিজাবেথের যুগের অস্বাভাবিক নাট্যকার—ওয়েবস্টার, ম্যাসিঞ্জার, বোমণ্ট ও ফ্লেচার ও ফোর্ড। তাহাদের নাটকে প্রধানতঃ পারিবারিক দুর্দৈবপাকই আলোচ্য বিষয়; ও মনস্তত্ত্বের সঙ্গে দুর্বলতা, অতিনাটকীয় প্রবণতার সঙ্গে প্রকৃত ট্রাজিক

গৌরবের একটা অদ্ভুত রকমের সংমিশ্রণ আছে। পাশ্চাত্য সমালোচনা ইঁহাদের গৌরব ও বিচ্যুতিকে, ইঁহাদের বিকৃত, অথচ অবিসংবাদিত প্রতিভাকে যথাযোগ্য মর্যাদা দিয়াছে। ইঁহাদের সহিত তুলনা করিলেই আমাদের বাংলা নাটকের প্রকৃত মূল্য নির্দ্ধারণের সুবিধা হইবে। আশা করি আমাদের নাট্যসাহিত্যের সমালোচকগোষ্ঠী ভবিষ্যতে কেবল শেক্সপিয়ারের প্রতি ইঁহাদের দৃষ্টি সীমাবদ্ধ না রাখিয়া সমস্ত এলিজাবেথীয় ও আধুনিক যুগের নাটকের সহিত তুলনা করিয়া আমাদের বাংলা সাহিত্যের বিচারে প্ররস্ত হইবেন। তাহা হইলে বর্তমান বিচারে মাঝে-মাঝে যে একদেশদর্শিতা দেখা যায় তাহাব নিরাকরণ সম্ভব।

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়
বৈশাখ, ১৩৫৭

} শ্রীশ্রীকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ

কোন অষ্টার সৃষ্টি-বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা করিবার পূর্বে, প্রথমেই স্থির করিয়া লওয়া উচিত—বিচার-দর্শনের প্রকৃতি—বিচার-পদ্ধতি, এক কথায় দৃষ্টিভঙ্গী। যিনি যেক্রপ দার্শনিক ভূমিকে ভিত্তি করেন, তিনি সেইরূপ বিশেষ ভঙ্গী লইয়াই সৃষ্টির ‘কি ও কেন’ নির্ধারণ করিয়া থাকেন। এই দার্শনিক ভিত্তিভূমি বা দৃষ্টিকোণ প্রধানতঃ দুই প্রকার; এক অধ্যাত্মবাদী দৃষ্টিকোণ, দুই বিবর্তনবাদী বা বিজ্ঞানবাদী দৃষ্টিকোণ। অধ্যাত্মবাদী দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া সাহিত্য সৃষ্টির প্রেরণা বা স্বরূপ আলোচনা ও ব্যাখ্যা করিতে অগ্রসর হইলে আমাদের প্রতিজ্ঞা দৈব প্রেরণার মূলমন্ত্র দিয়াই আরম্ভ করিতে হয়—দৈব প্রেরণার রহস্য দিয়া কাব্য-প্রতিভার বিশেষত্ব ব্যাখ্যা কবিতে হয়; আর বিবর্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গী লইয়া অগ্রসর হইলে দৈব প্রেরণাদি অলৌকিক প্রেরণা অস্বীকার করিতে হয় এবং কাব্যলোকেও কার্য্য-কারণ-তত্ত্বের সূত্রাবলী প্রয়োগ করিয়া প্রত্যেকটি ধারণা-প্রেরণার ‘কি ও কেন’ নির্ধারণ করিতে হয়।

বিবর্তনবাদ—বিজ্ঞানবাদ, আজ এত সুপ্রতিষ্ঠিত যে উহাকে অস্বীকার করা আর চক্ষু বুজিয়া থাকা প্রায় একই কথা। পৃথিবীর ব্যাখ্যা, প্রাণের ব্যাখ্যা, এক কথায় জড় ও জীব জগতের ব্যাখ্যা, সমাজ ও সংস্কৃতির ব্যাখ্যা—সর্বক্ষেত্রেই আজ বিবর্তনবাদী দর্শনের প্রয়োজন। সুতরাং সাহিত্যক্ষেত্রেও, সঙ্গতি রক্ষা করিতে হইলে, বিজ্ঞানবাদী বিচার-পদ্ধতি অবলম্বন করা একান্ত আবশ্যক; অত্যাধিক সাহিত্য-সৃষ্টির প্রকৃত পরিচয় রহস্যাবৃত থাকিতে বাধ্য, কারণ

শ্রষ্টা তখন অলৌকিক প্রেরণারই মাধ্যম ছাড়া আর কিছুই নহেন।

বিবর্তনবাদী দৃষ্টিভঙ্গী

অতএব, আমাদের বিবর্তনবাদী দৃষ্টি লইয়াই অগ্রসর হইতে চেষ্টা করিতে হইবে—স্থির সিদ্ধান্ত করিয়া লইতে হইবে যে, সাহিত্য-সৃষ্টিতে দৈব প্রেরণার অংশ থাকিতে পারে না এবং নাই, অর্থাৎ শ্রষ্টা দৈব শক্তির প্রেরণায় সাহিত্য-সৃষ্টিতে প্রবৃত্ত হন না। এই সিদ্ধান্তের অপর দিক এই যে, সৃষ্টির প্রেরণায় যদি দৈব শক্তির অংশ না থাকে তাহা হইলে প্রেরণার সমগ্রটুকুই লৌকিক অর্থাৎ সামাজিক অর্থাৎ শ্রষ্টারূপী সামাজিক ব্যক্তিরই আত্মপ্রকাশের কামনা,—এবং শ্রষ্টার বিশেষ ব্যক্তিমানসেব, তাঁহার পরিবেষ্টনীর বা সামাজিক সংস্থার সহিত বুঝাপড়ারই অর্থাৎ উহার আবেদনে সাড়া দেওয়ার ইচ্ছারই একটা রূপ। মোটকথা এই যে, শ্রষ্টার মানস প্রকৃতির এবং সামাজিক আবেষ্টনীর প্রকৃতির মধ্যেই সৃষ্টির শিল্পগত বিষয়গত বৈশিষ্ট্য—এক কথায় সৃষ্টির আত্মিক ও দৈহিক বিশেষত্ব নিহিত থাকে। শিল্পরচনা আপাতদৃষ্টিতে যত অসাধারণ ও রহস্যময় বলিয়াই মনে হউক, উহার মধ্যে যত কল্পনা-বৈচিত্র্য আব ভাব-বৈভবই থাকুক—উহা যত আত্মকেন্দ্রিক বা আত্মনিবিষ্ট (Subjective) হউক অথবা যত বস্তুনিবিষ্টই (Objective) হউক, উহা বস্তুতঃ শিল্পী নামক কোন এক সামাজিক ব্যক্তির আধিমানসিক আচরণ ছাড়া আর কিছুই নহে। এই আচরণের মধ্যে সংজ্ঞান, আসংজ্ঞান (এমন কি নিজ্ঞান স্তরেরও) ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার যত সূক্ষ্ম এবং যত জটিল রূপই আত্মপ্রকাশ করুক, উহার আস্তর প্রেরণা ব্যক্তির মানস-প্রবণতা এবং বাহ্য প্রেরণা পরিবেষ্টনীর বিশেষ অবস্থা ও আকর্ষণ, অর্থাৎ অত্যা

মানসিক আচরণের মতই উহা ব্যক্তির আন্তর প্রবণতা এবং পরিবেষ্টনীর ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ারই বিশেষ রূপ। এই আধিমানসিক আচরণ অসাধারণ হইতে পারে কিন্তু অলৌকিক বা অকারণ নহে— কার্য্যকারণের নিয়মের বাহিরে নহে।

অতএব, সৃষ্টির বৈশিষ্ট্যের ‘কেন ও কি’ সম্যক অবগত হইতে হইলে প্রথম কাজ—স্রষ্টার ব্যক্তিমানসের ও পরিবেষ্টনীর বৈশিষ্ট্য উদ্ধার করা বা নির্দ্ধারণ করা। কেন এক কবির মধ্যে কল্পনা-প্রবণতা বেশী, কেন একের মধ্যে অত্মাপেক্ষা ভাব-ধারণার ও অনুভাব সঞ্চারের ক্ষমতা-পার্থক্য, কেন একজন কল্পলোকে থাকিয়া আরাম পান, আর একজন বাস্তবেব মধ্যে নাগিয়া না দাঁড়াইতে পারিলে অস্বস্তি বোধ করেন—এইরূপ নানাবিধ “কেন”র যথার্থ মীমাংসা করিতে হইলে ব্যক্তিমানসের ও আবেষ্টনীর স্বরূপ নির্দ্ধারণ, বলা চলে অত্যাবশ্যক— এমন কি অপবিহার্য্যও।

ব্যক্তি-পরিচয় প্রসঙ্গ

আমরা দেখি, প্রত্যেকটি “ব্যক্তি-সত্তা” বিশেষ স্থানিক এবং কালিক আবেষ্টনী দ্বারা পরিচ্ছিন্ন। প্রত্যেকটি “ব্যক্তি-সত্তা” মনুষ্য জাতির মৌলিক সংস্কার লইয়া জন্ম গ্রহণ করে বটে, কিন্তু বংশাশুলক বিশেষ সংস্কার বা প্রবণতা, পারিবারিক শিক্ষা-দীক্ষা এবং সামাজিক সংস্থা, মৌলিক প্রবৃত্তিবৃত্ত ব্যক্তি-সত্তাকে বিশিষ্টতা দান করে। কোন এক ব্যক্তির সহিত অথ কোন ব্যক্তির ধারণা-প্রেরণার যে পার্থক্য দেখা যায়, তাহার মূলে বংশাশুলক প্রবণতার বৈশিষ্ট্যটুকু ছাড়াও প্রধানতঃ থাকে ব্যক্তির স্থানিক (পরিবারগত, সমাজগত ও শ্রেণীগত) ও কালিক পরিবেশের প্রভাব। এই পরিবেশের বৈশিষ্ট্যের উপরেই প্রধানতঃ ব্যক্তিমানসের স্বাতন্ত্র্য নির্ভর করে। দৃষ্টান্ত দিতে বলা

যায়—বৈদিক যুগের ব্যক্তি-মানসের যে সাধারণ প্রকৃতি অর্থাৎ ধারণা-প্রেরণা, তাহা অপেক্ষা পৌরাণিক যুগের প্রকৃতি অনেক বিষয়ে স্বতন্ত্র ও বিচিত্র; আবার পৌরাণিক যুগের প্রকৃতি অপেক্ষা তৎপরবর্তী কালের প্রকৃতি নানারূপে বিচিত্র ও স্বতন্ত্র। এইরূপ প্রত্যেক যুগ প্রত্যেক কালিক সংস্থা, নিজস্ব ধারণা-প্রেরণার বৈশিষ্ট্যে তদধীন ব্যক্তি-মানসকে বিশিষ্ট করিয়া রাখে। অবশ্য তাহা করে বলিয়াই যে কোন এক বিশেষ যুগের প্রত্যেকটি ব্যক্তির ধারণা-প্রেরণা একরূপ হইয়া দাঁড়ায় তাহা নহে। যুগের সাধারণ ধারণা-প্রেরণার আয়তনের মধ্যে থাকিলেও ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে নানা পার্থক্য। এই নানাষের কারণ—ব্যক্তির নিজের নিজের বিশেষ স্থানিক সংস্থা—ব্যক্তির পারিবারিক ও সামাজিক পরিবেশের প্রভাব—শিক্ষা-দীক্ষার সুযোগ-সুবিধার মাত্রাগত তারতম্য। স্পষ্টই তো এইরূপ দেখা যায় যে, পরিবারের বিশেষ ধরনের শিক্ষাদীক্ষার প্রভাব সংস্কারের মত ব্যক্তি-মানসে স্থায়ী হইয়া ব্যক্তির ভাবী কার্যকলাপ প্রভূতি নিয়ন্ত্রিত করিয়া থাকে; দেখা যায় যে, বিশেষ শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত হওয়ায় তথা নানারূপ সুযোগ সুবিধার সম্ভাব বা অভাব থাকায় ব্যক্তির অভিজ্ঞতার ক্ষেত্র ব্যাপকতর অথবা সঙ্কুচিত হইয়া থাকে—সুযোগ সুবিধা পাওয়ায় ব্যক্তি নূতন নূতন অভিজ্ঞতা ও ধারণা-প্রেরণা লাভ করে; ফলে ভাবগ্রাহিতায় আসে তাঁহার নবতর সংবেদন-শীলতা, ভাবপ্রকাশে দেখা দেয় নতুন নতুন কল্পনাবৈচিত্র্য—জীবন-দর্শনে আসে ব্যাপকতর ও গভীরতর দৃষ্টিশক্তি। কিন্তু এখানেও সেই আগেরই কথা—একই পরিবারে বা একই সামাজিক সংস্থার মধ্যে থাকিলেই প্রত্যেকটি ব্যক্তি এক-ধরনের হইয়া উঠে না। এক পরিবারভূক্ত ব্যক্তিদের মধ্যেও একের সহিত অন্নের পার্থক্য দেখা যায় এবং এমন কি একই পিতামাতার সন্তানদের মধ্যেও একে অন্নের অরূপ হয় না।

এই পার্থক্যের কারণ হিসাবে জন্মান্তরীয় সংস্কারকে স্বীকার করিয়া লইলে উত্তর একটা দেওয়া হয় বটে, কিন্তু এই উত্তর প্রকৃত বিবর্তনবাদের সমর্থন পায় না। বিবর্তনবাদ বংশগত সংস্কারের অস্বীকার স্বীকার করে সত্য কথা, কিন্তু এই স্বীকৃতির সহিত জন্মান্তরবাদ স্বীকারের কোন সম্বন্ধ নাই।

জন্মগত ও সামাজিক সংস্কার

মোটকথা, বিবর্তনবাদ আত্মার স্বতন্ত্র সত্তা স্বীকার করে না এবং বংশাঙ্কুলক সংস্কার বলিতে সাধারণতঃ দ্বায়প্রবণতার অস্বীকারই ধরিয়া থাকে। তবে ব্যক্তিমানসের মৌলিক প্রবণতাব্য কতটুকু সহজাত সংস্কারের দান আর কতখানিই বা পরিবেষ্টনীর দান এ বিষয়ে সত্য নির্ধারণ করা খুবই দুঃসাধ্য—অসাধ্য বলিলেও বর্ধমানের কেহ কিছু আপত্তি করিতে পারেন না। আমেরিকার দার্শনিক Dewey মহাশয়ের *Reconstruction in Philosophy* গ্রন্থের পরিচয় প্রসঙ্গে Will Durant মহাশয় যাহা লিখিয়াছেন তাহা এখানে স্মরণ করিলে বক্তব্য বিষয় অনেক পরিমাণে স্পষ্ট হইবে বলিয়া আশা করা যায়। তিনি লিখিয়াছেন : The individual is as much a product of society as society is a product of the individual—a vast networks of customs, manners, conventions, language and traditional ideas, lies ready to pounce upon every new born child to mould it into the image of the people among whom it has appeared. So rapid and thorough is the operation of this social heredity that it is often mistaken for physical or biological heredity. (*The Story of Philosophy*).

দার্শনিক ডিউইও বলিতে চাহেন যে কতটুকু জন্মগত সংস্কাৰ আর কতটা সামাজিক সংস্কাৰ বুঝা অত্যন্ত দুঃসাধ্য ব্যাপার; এই কাৰণেই অনেক ক্ষেত্রে সামাজিক সংস্কারাভুলতাকে জন্মগত অভুলত্ব বলিয়া ভুল হইয়া থাকে।

বাস্তবিক, ব্যক্তিব বংশাভুলত্ব সংস্কার হইতে আবস্ত কবিতা জীবনযাত্রার প্রতিক্ষণে ধাবণা-প্রেবণাব আগম-নিগমেব হিসাব বক্ষা কবিত্তে না পাবিলে, ব্যক্তিব আধিমানসিক আচৰণেব গতিবিধিব যথার্থ পবিচয় সংগ্রহ কৰা অসম্ভব। অথচ এই যথার্থ পবিচয় উদ্ধাব কবিত্তে না পাবাতেই ব্যক্তিব আচরণ অদ্ভুত ও অকাৰণ বলিয়া মনে হয়; যে শক্তি ব্যক্তিব অন্তনিহিত নানা সঞ্চিত শক্তিরই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াব ফল, তাহাকেই অলৌকিক বলিয়া ভ্রম জন্মে এবং যে-প্রেবণা বাহ পবিবেশেব চাহিদাব ফলে অন্তবে উদ্ভূত হয় তাহাকে “মুক্ত প্রেবণা” (free inspiration) বলিয়া বহুশ্রম কবিতা তোলা হয়।

তবে এ কথা যদিও সত্য যে, প্রত্যেকটি ক্ষণেব হবণ-পূবণেব সংবাদ জানা না থাকিলে ব্যক্তিব ধাবণা-প্রেবণাব সম্পূর্ণ পবিচয় দেওয়া সম্ভব হয় না, তথাপি সৃষ্টিব যথার্থ পবিচয় দিতে হইলে স্রষ্টাব ব্যক্তিমানসেব সাধাবণ প্রবণতাগুলিব এবং তাঁহাব পবিবেশেব মোটামুটি প্রেবণাব বিবৰণ সংগ্রহ কবিত্তেই হইবে।

নাট্যকাব ক্ষীবোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ মহাশয়েব ব্যক্তিমানস নিৰ্দ্ধাবণ কবিত্তে অগ্রসব হইবাব মুখেই আমবা মূলসূত্রটিকে আবাব স্মৰণ কবিতা লইব। আমাদেব শেষ পর্য্যন্ত ইহাই দেখাইতে হইবে যে, ক্ষীবোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ মহাশয় তাঁহাব সমসাময়িক বৃদ্ধ গিৰিশচন্দ্র, অথবা সমসাময়িক নাট্যকাব বিজ্ঞেন্দ্রলাল কিংবা কবি-নাট্যকাব ববীন্দ্রনাথ হন নাই তাহাব কাৰণ নিহিত আছে ক্ষীবোদ-

প্রসাদের ব্যক্তিমানসের এবং পরিবেষ্টনীর প্রকৃতির মধ্যেই—
Heavenly Muse-এব পক্ষপাতের মধ্যে নহে। একই সময়ে
জন্মগ্রহণ ও জীবনধারণ করা সত্ত্বেও কেন রবীন্দ্রনাথ কবিত্বময় হইয়া
উঠিয়াছিলেন, কেন দ্বিজেন্দ্রলাল নাট্যকার হিসাবে অধিকতর প্রতিভা
দেখাইয়াছিলেন আর ক্ষীরোদপ্রসাদ নিজেই বা কেন ঐরূপ হইলেন
—এই সকল বহুশ্রেণ বন্ধন উল্লিখিত উপায়েই বাহির করিতে
হইবে। নানা পস্থা বিস্ততে...

পারিবারিক প্রভাব

ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতি নির্দ্ধাবণ কবিত্তে যাইয়া
যে বিষয়টি আগাদের দৃষ্টি বিশেষভাবে আকৃষ্ট কবে, সে তাঁহার
অলৌকিক বহুশ্রেণ প্রবণতা। আগবা জানি যে ক্ষীরোদপ্রসাদ যে
বংশে জন্মগ্রহণ কবিয়াছিলেন তাহা তাত্ত্বিক সাধকের বংশ এবং সে
বংশ—গুরুবংশ। তাঁহার পিতা কেবল নামেই তাত্ত্বিক বংশের বংশধর
ছিলেন না কার্যাতও বংশের ধাবাটি ধারণ কবিয়াছিলেন। স্বাভাবিক
অবস্থায় অল্পময়—ক্ষীরোদপ্রসাদের শৈশব-কৈশোর ও যৌবন তত্ত্বগত্বে
দন গ্রাবহাওয়াব মধ্যেই, অলৌকিক কাহিনীতে ও অস্বাভাবিক
পটনায় বিশ্বাসের মধ্যেই অতিবাহিত হইয়াছিল—ইহাব স্বাভাবিক
পরিণতি যাহা হইবাব তাহাই হইয়াছিল—অলৌকিক ও
রহস্যময় কোন-কিছুতে বিশ্বাস ক্ষীরোদপ্রসাদের মজ্জাগত হইয়া
গিয়াছিল।

‘অলৌকিক বহুশ্রেণ’ প্রবণতাব ফলে সাহিত্য্যশ্রেষ্ঠা ক্ষীরোদপ্রসাদের
অলৌকিক, আকস্মিক এবং বোমাধ্বকর অহেতুক ঘটনা সৃষ্টিব বোঁক আর
দার্শনিক ক্ষীরোদপ্রসাদ তদানীন্তন ‘অলৌকিক বহুশ্রেণ’ পত্রিকার সম্পাদক
এবং পিওসফিক্যাল সোসাইটির সদস্য। বাস্তবিক এই প্রবণতার প্রাধান্য

এত বেশী ছিল যে বৈজ্ঞানিক শিক্ষাদীক্ষার নিয়ন্ত্রণে কোন বিশেষ পরিবর্তন তাহাতে ঘটে নাই। নাট্যকার কীরোদপ্রসাদকে সমীক্ষণ করিলে দেখা যাইবে যে তাঁহার চিন্তে উক্ত প্রবণতা উৎকলনার (fancy) এবং রোমাঞ্চকর ঘটনা সৃষ্টির মধ্য দিয়া বার বার সক্রিয় হইয়া উঠিয়াছে। বাস্তব অপেক্ষা অবাস্তব পরিবেশের প্রতি কীরোদপ্রসাদের আসক্তিও এই একই প্রবণতা হইতে জন্মিয়াছিল। কীরোদপ্রসাদের জীবনে ‘পারিবারিক প্রভাব’ বিশেষভাবে প্রবল ও সক্রিয়।

শিক্ষাদীক্ষার প্রভাব

এই পারিবারিক পরিবেশ-প্রভাবের পরে কীরোদপ্রসাদের মধ্যে নূতন একটি ক্ষেত্র হইতে প্রভাব সঞ্চারিত হইয়াছিল। এই ক্ষেত্রটি—শিক্ষা-দীক্ষার ক্ষেত্র—বিশেষতঃ বৈজ্ঞানিক শিক্ষার ক্ষেত্র। তাঁহার শিক্ষা-দীক্ষা কেবলমাত্র দেবভাষার মধ্যেই সীমাবদ্ধ হইয়া থাকে নাই। তখন ইংরেজের শাসন, ইংরেজীর আধিপত্য, ইংরেজী শিক্ষার তীব্র চাহিদা। কীরোদপ্রসাদের সৌভাগ্য—তিনি এমন স্থানে জন্মগ্রহণ করিয়াছিলেন বা ছিলেন যেখান হইতে ইংরেজী শিক্ষার সুযোগ লওয়া তাঁহার পক্ষে সম্ভব হইয়াছিল। আর শুধু তাহাই নহে, তিনি বিজ্ঞানেই—বিশেষতঃ রসায়নশাস্ত্রেই বিশেষজ্ঞ হইতে মনোযোগী হইয়াছিলেন। কীরোদপ্রসাদ শুধু বিজ্ঞানের ছাত্র হওয়া পর্য্যন্তই গেলেন না, রসায়নশাস্ত্রে বিশেষজ্ঞ হইয়া “জেনারেল এ্যাসেমব্লিজ ইনষ্টিটিউশন”—এ (বর্তমান স্কটিশ চার্চ কলেজ) বিজ্ঞানের অধ্যাপনা কার্যেও নিযুক্ত হইয়াছিলেন।

কিন্তু লক্ষ্য করিবার বিষয় এই যে, বিজ্ঞানের ছাত্র এবং অধ্যাপক হওয়া সত্ত্বেও, কীরোদপ্রসাদের মধ্যে বৈজ্ঞানিকের সংস্কার খুব বদ্ধমূল হইতে পারে নাই। বৈজ্ঞানিকের সহজ সংস্কার বলিতে বুঝায়—

কার্যকারণ তত্ত্বে অবিচলিত নিষ্ঠা, সহজ পরিমিতি-বোধ, স্বল্প পর্যবেক্ষণ-পরায়ণতা এবং বিশ্লেষণ-প্রবণতা। কীরোদপ্রসাদের সাহিত্য-সৃষ্টি বিশ্লেষণ করিয়া ঐ কথা বলা যায় যে, তাঁহার রচনায় উল্লিখিত সংস্কারের কার্যকর প্রভাব খুব কমই পাওয়া যায়। কল্পনা-প্রবণতার সহিত পরিমিতি-বোধের সহজ সংযোগ না ঘটায় কীরোদপ্রসাদের অধিকাংশ নাটকে কাহিনী-কল্পনায় ও ঘটনা-সংস্থাপনে সঙ্গতির মাত্রা বহুবার ক্ষুণ্ণ হইয়া গিয়াছে। ফলে নাটকগুলি রোমাঞ্চকর নাটকের স্তরেই রহিয়া গিয়াছে। আর, বিশ্লেষণী বুদ্ধির তীক্ষ্ণতা কম থাকায় সাধারণতঃ চরিত্রচিত্রণ গভীর ও দৃন্দ্বজটিল হইতে পারে নাই। চরিত্র বিষয়ক ধারণা খুব সুস্পষ্ট ও যথেষ্ট থাকিলে চরিত্রের কাঠামো ও রূপ অত সরল ও অত অগভীর হইতে পারে না।

সহৃদয়তা (Sympathy)

অবশ্য কেবলমাত্র ধারণার সুস্পষ্টতাই চরিত্র সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নহে; চরিত্র সৃষ্টির জন্ত সর্বাপেক্ষা বড় প্রয়োজন—গভীর ও ব্যাপক সহৃদয়তা—সমবেদনশীলতা। চরিত্রকে জ্ঞান-যোগে পাওয়া এক কথা আর অনুভব-যোগে পাওয়া আর এক কথা; যে স্রষ্টা চরিত্রকে শুধু জ্ঞানের মধ্যেই ধারণ করেন, তাঁহার সৃষ্ট চরিত্রে আর সবই থাকিতে পারে, কিন্তু যাহা থাকে না, তাহাকে বলা চলে ‘চরিত্রের প্রাণ’। কিন্তু অনুভব-যোগে যাহারা চরিত্রকে উপলব্ধি করেন তাঁহারাই চরিত্রে প্রাণ সঞ্চার করিতে পারেন—চরিত্রকে যথাযথরূপে হৃদয়বানু করিয়া তুলিতে পারেন। প্রত্যেক বিখ্যাত স্রষ্টা, এই হিসাবে, অনুভব-যোগী—অতিমাত্র সহৃদয়। এই সহৃদয়তা (sympathy) যথেষ্টমাত্রায় থাকিলেই স্রষ্টার সত্তার একাংশ উপস্থাপ্য চরিত্রের সহিত একাত্মক হইয়া যায় এবং সেই একাত্মকতার সুযোগেই, স্রষ্টা চরিত্রটিকে নিখুঁত

রূপে,—সমগ্ররূপে দর্শন করিতে পারেন—চবিত্তের সৰ্ব্বাঙ্গীন ভাব-বিক্রিয়াকে স্ফুৰ্ত্তভাবে গ্রহণ কবিত্তে পাবেন। স্ৰষ্টাব মধ্যে এই সহৃদয়তা বস্তুটিব দৈন্ত্য থাকিলে স্ফুৰ্ত্ত চবিত্তে অসুভাব-দৌৰ্বল্য অবশ্যস্ৰাবী। নাট্যকাব ক্ষীবাদপ্রসাদেব মধ্যে এই বস্তুটিব দৈন্ত্য আছে এবং আছে বলিয়াই নাট্যকাব অধিকাংশ ক্ষেত্রেই পবিস্থিতিব স্বাভাবিক ও সম্ভাব্য আবেগাসুভূতিকে বসময় রূপে উপস্থাপিত কবিত্তে সক্ষম হন নাই; ফলে কয়েকটি চবিত্ত বাদে, আলমগীব নাটক ব্যতিক্রম, অধিকাংশ চবিত্তই অসুভাব-দৌৰ্বল এবং অগতীব চইয়া পড়িয়াছে।

অধিকাংশ সমালোচকই ক্ষীবাদপ্রসাদেব নাটকেব “কাহিনী-বসেব” বৈশিষ্ট্য ছাড়া আব কোন শৈল্পিক বৈশিষ্ট্য দেখিত্তে পান নাই; এবং একজন ছাড়া (শ্রীমন্নথমোহন বসু) আব কেহই তাঁহাব মধ্যে “অসামান্য নাট্য প্রতিভা” বা ভাবাব উপব “অনন্ত সাধাবণ অধিকাব” থাঁজিয়া পান নাই। বাহাই হউক, ক্ষীবাদপ্রসাদেব ব্যক্তিমানসে সহৃদয়তাব দৈন্ত্য ছিল এই বিষয়টিই এ ক্ষেত্রে আগাদেব লক্ষণীয় প্রতিপাত্ত। সমসাময়িক নাট্যকাবদিগেব স্ফুৰ্ত্ত চবিত্তেব অসুভাব-বৈশিষ্ট্য আলোচনা কবিলেই বিষয়টি স্পষ্টভাবে হৃদয়ঙ্গম চইবে।

গিৰিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলাল

আগবা পূর্বেই এইরূপ সিদ্ধান্ত কবিয়াছি যে সহৃদয়তাব দৈন্ত্য থাকিলে চবিত্তে অসুভাব-দৌৰ্বল্য অনিবার্ধ্য। এই সিদ্ধান্তেব স্ফুৰ্ত্ত দ্বাবা বাঙলা সাহিত্যেব তিনজন খ্যাতনামা নাট্যকাবেব তুলনামূলক আলোচনা কবিলে দেখা যাইবে যে, গিৰিশচন্দ্রে ও দ্বিজেন্দ্রলালে সহৃদয়তা যে পবিমাণে আছে, ক্ষীবাদপ্রসাদেব সে পবিমাণে তাহা নাই। গিৰিশচন্দ্র ছিলেন প্রথম শ্রেণীব

অভিনেতা, প্রথম শ্রেণীব অভিনয়-শিক্ষক ও পরিচালক। প্রথম শ্রেণীব অভিনেতা হইতে গেলে, প্রথম ও অপবিহার্য্য প্রয়োজন—আঙ্গিক, বাচিক ও সাঙ্গিক অবস্থার অমুকবণে অসাধাবণ স্কন্দকতা। গিবিশচন্দ্রেব ইহা পূর্ণ মাত্রায় ছিল এবং ছিল বলিয়াই তাঁহাব সৃষ্ট চবিত্রে কখনও অমুভাব-দৌৰ্দ্ধল্য দেখা দেব নাই। নাট্যকাব দ্বিজেন্দ্রলালও গিবিশচন্দ্রেব মতই প্রথম শ্রেণীব ‘সঙ্ঘদয’ এবং এই সঙ্ঘদযতাব মাত্রা উভয়েব মধ্যে প্রায় একই বলা যাইতে পাবে। কিন্তু ক্ষীবোদপ্রসাদেব মধ্যে ইহা যে একেবাস্পে নাই তাহা নহে, তনে যে পবিমাণে থাকিলে চবিত্রগুলি অমুভাব-দৌৰ্দ্ধল্যেব মাত্রা অতিক্রম কবে সে পবিমাণে উছা নাই।

প্রশ্ন আসিবে—তাব কি গিবিশচন্দ্র ও দ্বিজেন্দ্রলাল চবিত্র চিত্রণে একই পর্যায়েব নাট্যকাব? প্রশ্নেব উত্তর এই যে—না, তাহা নহে, উভয়েব মধ্যে সঙ্ঘদযতা বিষয়ে সাধুৰ্ম্মা থাকিলও চবিত্রেব দাবণায় (diction) এবং প্রকাশ-শক্তিগত (expression) উভয়েব মধ্যে লক্ষ্যণীয় পার্থক্য আছে। গিবিশচন্দ্রেব চবিত্র দ্বিজেন্দ্রলালেব চবিত্র অপেক্ষা ভাবেব দিক দিয়া অনেক সবল এবং ভাব প্রকাশেব দিক দিয়া অনেক পবিমাণে সহজ বা আভিধানিক (literal)।

দ্বিজেন্দ্রলালেব চবিত্রে ভাববন্ধেব জটিলতা ও সূক্ষ্মগতি এবং ভাষায় লক্ষণিক ও ব্যঙ্গনাশক্তিব প্রাচুৰ্য্য, আলঙ্কারিক সৌন্দৰ্য্য ও সগুন্ধি অনেক পবিমাণে বেশী। অধিকন্তু অভিজ্ঞতা বা ভাবেব ব্যাপ্তিগত এবং ভাব বিশ্লেষণেও উভয়েব মধ্যে পার্থক্য বহিষাছে। এই পার্থক্যেব কাবণ দুই ব্যক্তিব পবিবেশেব বৈশিষ্ট্য—শিক্ষা-দীক্ষাব, সংস্কাৰেব বৈশিষ্ট্য। বঙ্গমঞ্চেব তাগিদ, দৰ্শকগণেব চাহিদা, ব্যক্তিগত শিক্ষা-দীক্ষা, ধাবণা-প্রেবণা, বামকৃষ্ণেব সংস্পর্শ ও প্রভাব, সাংস্কৃতিক পবিবেশ প্রভৃতি বিষয়েব আলোকে গিবিশচন্দ্রকে সমীক্ষণ কবিত

চেষ্ঠা করিলে অষ্টা গিরিশচন্দ্রের স্বরূপ সহজেই বোধগম্য হইবে ; তেমনি দ্বিজেন্দ্রলালের সামাজিক ও সাংস্কৃতিক পরিবেশের আলোকে দ্বিজেন্দ্রলালও স্বরূপতঃ প্রতিভাত হইবেন। তাঁহার বচন-বিচ্ছাসের নীতির, ভাব-বিলেখনের ও ভাবপ্রকাশের শক্তির যে বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য দেখা যায়, চরিত্রসৃষ্টিতে যে মনস্তাত্ত্বিক গভীরতা ও দার্শনিক পরিব্যাপ্তি দেখা যায়, তাহার কারণ কেবল মাত্র শিক্ষা-দীক্ষার প্রভাব নহে, তাহার কারণ এই যে, দ্বিজেন্দ্রলাল ইংরেজী সাহিত্যের ভাব ও রসের মধ্যে আকর্ষণ নিজেকে ডুবাইয়া রাখিয়াছিলেন, ইংরেজের দেশে প্রবাসী জীবন যাপন করায় ইংরেজী পরিমণ্ডলের অধিবাসী হইয়া উঠিয়াছিলেন—ইংরেজী ভাষার প্রকাশভঙ্গী এবং ইংরেজী সাহিত্যের প্রকাশ-শক্তি তাঁহার ব্যক্তি-মানসে ওতঃপ্রোতভাবে সঞ্চারিত হইয়া গিয়াছিল। সহৃদয়তার সহিত এই বৈশিষ্ট্যের অন্তরঙ্গ সংযোগের ফলেই দ্বিজেন্দ্রলালের মধ্যে ভাব সমগ্র বর্ণচ্ছটা লইয়াই আত্মপ্রকাশ লাভ করিয়াছে। সহৃদয়তার জন্ত যেমন ভাবাবেগের অভাব ঘটে নাই, তেমনি প্রকাশ-বৈভবের জন্ত কোন ভাবই—যত সূক্ষ্ম যত জটিলই তাহা হউক—অপ্রকাশিত থাকে নাই। গিরিশচন্দ্রের সহিত দ্বিজেন্দ্রলালের পার্থক্য—প্রকাশ-ভঙ্গিমার এবং প্রকাশ-সূক্ষ্মতার পার্থক্য—ভাবানুভূতির সূক্ষ্মগ্রাহিতার পার্থক্য—চরিত্র-কল্পনায় মনস্তাত্ত্বিক জটিলতার এবং বিলেখনধর্মী বুদ্ধির পার্থক্য। ক্ষীরোদপ্রসাদেব সহিতও দ্বিজেন্দ্রলালের বড় পার্থক্য এইখানেই।

ক্ষীরোদপ্রসাদ ও দ্বিজেন্দ্রলাল

ক্ষীরোদপ্রসাদ ইংরেজী শিক্ষাদীক্ষার আওতায় মাহুয ; ১৮৬৩ খ্রীঃ জন্মগ্রহণ করিলেও, ইংরেজীর পূর্ণ প্রভাবের মধ্যে বর্জিত ; কিন্তু

বিজ্ঞাবিনোদ মহাশয় উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পাদের প্রকাশ ভঙ্গিমা ও স্বল্পতা ভালভাবে আয়ত্ত করিতে সক্ষম হন নাই। ইংরেজী সাহিত্যের ভাব-বিস্তার ও প্রকাশ-বৈচিত্র্যের চাহিদা মিটাইবার পূর্ণ শক্তি তাঁহার ছিল না। অবশ্য দুই একটি ক্ষেত্রে যে তাঁহার মধ্যে ভাব-বিস্তার ও প্রকাশ-বৈচিত্র্য সন্তোষজনক চমৎকারিতার মাত্রায় না পৌঁছিয়াছে এমন নহে। বিশেষতঃ শেষ বয়সের দুই একটি রচনায় ক্ষীরোদপ্রসাদ যথেষ্ট ক্ষমতার পরিচয়ই দিয়াছেন; কিন্তু উহা, সমগ্র রচনার তুলনায়, ব্যতিক্রমের নিদর্শনই হইয়াছে। এই সকল ক্ষেত্রে ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রকাশ ব্যাপারে গতানুগতিকতার গভীর বাহিরে গিয়াছেন এবং দুই একটি ক্ষেত্রে শক্তিরও পরিচয় দিয়াছেন, কিন্তু তবু যেন তিনি আড়ষ্টতা এড়াইতে পারেন নাই—সে সব ক্ষেত্রেও সাবলীলতার অভাব বোধ না করিয়া পারা যায় না। এই কারণেই অধ্যাপক ডাঃ শ্রীশুকুমার সেন মহাশয় লিখিয়াছেন—“কয়েকটি নাটকে বিজ্ঞান-লালের প্রভাবে পড়িয়া ক্ষীরোদচন্দ্র সংলাপের ঔচিত্যের ব্যতিক্রম করিয়াছেন। তবে ক্ষীরোদচন্দ্রের ভাষা কুড়াপি বিজ্ঞাতীয় হয় নাই”। মনে হয় আমলগীর নাটকের ভাষার বাধুনি ও বৈচিত্র্য দেখিয়াই ডাঃ সেন উপরোক্ত মন্তব্য করিয়াছেন। এ কথা সত্য যে, আমলগীর নাটকে ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রকাশভঙ্গিমার এবং প্রকাশশক্তির আনন্দদায়ক ও সন্তোষজনক পরিচয় দিয়াছেন। বিংশ শতাব্দীর ভাব ও ভাষার উপর অধিকারের উল্লেখযোগ্য পরিচয় এই নাটকখানিতেই পাওয়া যায়। উক্ত রূপ ভাব ও ভাষা বিজ্ঞাতীয়তার লক্ষণ নহে,—নূতন মানসিক গঠনের লক্ষণ—ভাব ও প্রকাশের রাজ্যে নবজ্ঞাতীয়তার লক্ষণ। বাহা হউক, ক্ষীরোদপ্রসাদের সহিত বিজ্ঞানলালের পার্থক্য

—এক কথায় সহৃদয়তাব পার্থক্য, বিশ্লেষণ-শক্তির পার্থক্য—
ভাব-বিস্তারের এবং ভাব-প্রকাশের পার্থক্য। ক্ষীরোদপ্রসাদের
নাটকের সাধাবণ বৈশিষ্ট্য যেখানে “কাহিনী-বস” (শ্রীমুকুন্দ
সেন), দ্বিজেন্দ্রলালের নাটকের বৈশিষ্ট্য সেখানে চবিত্র-সৃষ্টি—
ভাব-বিস্তারের মাধুর্য্য ও উদার্য্য, বিশ্লেষণের এবং প্রকাশের
চমৎকাবিত্ব।

ক্ষীরোদপ্রসাদের বৈশিষ্ট্য

এতক্ষেণেব আলোচনার পব, ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তি-মানসেব
সাধাবণ বৈশিষ্ট্য এই ভাবে দেখানো যাইতে পারে :—

(১) অলৌকিক বহুশ্রে বা ঘটনায় বিশ্বাসপ্রবণতা—

ফলে: (ক) বোমাধ্বকব বা আকস্মিক ঘটনাব প্রতি বোঁক,
(খ) কোত্ৰহল-প্রধান কাহিনী-কল্পনাব দিকে মনোযোগ,
(আবব্য-পাবশ্বেব উপকথা নিকীৰ্চনেব মূলে এই প্রবণতা),
(গ) দৈবী লীলাব মাহাত্ম্যকে প্রাধাত্য দেওমাব ঝোঁক,
(ঘ) সঙ্গতি ও পবমিতি বোধেব দৈন্ত্য।

(২) সহৃদয়তা বা সমবেদনশীলতাব দৈন্ত্য—

ফলে: (ক) চবিত্রে প্রায় ক্ষেত্রে অনুভাব-দৈন্ত্য,
(খ) চবিত্রে জড়তা ও রুগ্নিমতা।

(৩) বিশ্লেষণী শক্তিব দৈন্ত্য—

ফলে: (ক) চবিত্রে অন্তর্দ্বন্দ্বেব অভাব, অস্পষ্টতা ও অগভীৰতা,
(খ) চবিত্রে জটিলতাব অভাব,
(গ) ভাব-বিস্তারের অভাব।

(৪) ভাব-ধাবণায় এবং প্রকাশ-বীতিতে প্রায় গতানুগতিক—

ফলে: “নিওক্লাসিক” (Neo-Classical) .

ক্ষীরোদপ্রসাদের সাহিত্যিক পরিবেশ

এখন এইকপ 'ব্যক্তি-মানস'-সম্পন্ন ক্ষীরোদপ্রসাদের সাংস্কৃতিক ও সামাজিক পরিবেশের পরিচয় লওয়া যাক। ক্ষীরোদপ্রসাদ নাট্য-সাহিত্য ক্ষেত্রে প্রবেশ করেন ১৮৯৫ খ্রীষ্টাব্দে। বাংলা সাহিত্য-ক্ষেত্রেও নানা অংশ তখন শত্রু-গ্রামল। বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে মধুসূদন, দীনবন্ধু, মনোমোহন, হবলাল বায়, লক্ষ্মী নাবাষণ চক্রবর্তী তাঁহাদের দেয় চুকাইয়া দিয়া অন্তর্হিত; জ্যোতিবিন্দু নাথ ঠাকুর বামরুঞ্চ বায় প্রমুখ বহু কবী তখন কবিকর্মে নিযুক্ত। বিখ্যাত নট ও নাট্যকার গির্বিচন্দ্র তখন (৭০ খানি বয়সে) ৪৪ খানি বয়সে শেষ কবিষাছেন—এবং তাঁহাদের মধ্যে 'বিন্ধ্যমঙ্গল' 'প্রফল' 'হাবানিধি' 'জনা' প্রভৃতি অন্তর্ভুক্ত। উপগ্রাসের ক্ষেত্রে, বক্রিমচন্দ্র তাঁহার বাবোথানি উপগ্রাস অবদান কবিষাছেন, তাবকনাথ গঙ্গোপাধ্যায় (১৮৪৫-৯১) 'স্বর্ণলতা' 'হবিষে বিষাদ' এবং 'অদৃষ্ট' ও 'তিনটি গল্প' দিয়া বিদায় গ্রহণ কবিষাছেন, সঞ্জীবচন্দ্র (১৮৩৪-৮৯) 'কণ্ঠমালা' 'মধুবীলতা' 'জাল প্রতাপচাঁদ' কে প্রকাশ কবিষা মহাপ্রস্থান কবিষাছেন, বরেন্দ্রচন্দ্র দত্তের (১৮৪৮-১৯০৯) 'বঙ্গবিজেতা' (১৮৭৪), 'সংসার' (১৮৭৫), 'মাধবী-কঙ্কণ' (১৮৭৭), 'জীবন-প্রভাত' (১৮৭৮), 'জীবন-সন্ধ্যা' (১৮৭৯) এবং 'সমাজ' (১৮৮৭) তখন ভাঙাবে উঠিয়া গিয়াছে, স্বর্ণকুমারী দেবীর (১৮৫৫-১৯৩২) 'দীপনির্দীপ' (১৮০৬), 'কোবকে কীট' (১৮৭৭), 'ছিন্নমুকুল' (১৮৭৯), 'নিদ্রোহ' (১৮৯০), 'হুগলীর ইমামবাড়ী' (১৮৮৭), 'মিবাববাজ' (১৮৮৭) এবং 'ফুলের মালা' (১৮৯৪) ও 'স্নেহলতা' তখন শোভা বৃদ্ধি করিয়াছে এবং অগ্রাগ্র অথাত লেখকদের উপগ্রাস-গল্পের দানও বঙ্গসাহিত্যের ভাঙাবে বেশ পুরু হইয়া জমিয়াছে। মোটকথা ক্ষীরোদপ্রসাদ যখন সাহিত্য-বচনা

আরম্ভ করেন তখন বাঙলা সাহিত্যের নানা ক্ষেত্রে কসলের বেশ পুঁজি জমিয়া গিয়াছিল; বিশেষতঃ নাটকের ও উপজ্ঞাসের ক্ষেত্রে “শৈল্পিক ধরণ” এবং বিষয়-বৈচিত্র্য অনেক পরিমাণে আসিয়া গিয়াছিল। এই সময়, শৈল্পিক ধরণের প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল ‘রোমান্টিকতা’, ‘কাল্পনিকতা’; যদিও বাস্তব-নিষ্ঠা কাহারও কাহারও মধ্যে যে একেবারে না ছিল এমন নহে।

কীরোদপ্রসাদের সামাজিক পরিবেশ

এইরূপ সাংস্কৃতিক পরিবেশের পাশেই ছিল—সামাজিক পরিবেশের বৈশিষ্ট্য—জাতীয়তা-চেতনার উন্মেষ, স্বাধীনতা-কামনার অভিপ্রকাশ—হিন্দু-মুসলমান নির্বিশেষে জাতি হিসাবে এক হইয়া দাঁড়াইবার উদ্দীপনা। “দেশ শনৈঃ শনৈঃ একজাতীয়তা ও ভারতীয়তাব দিকে আগাইয়া চলে” (‘ভারতের মুক্তি সংগ্রাম’)। ‘ভারতসভা’ (প্রতিষ্ঠিত ১৮৭৬, ২৬শে জুলাই) চতুর্বিধ উদ্দেশ্য লইয়া জন্মগ্রহণ করিয়া—(১) জনমত গঠন, (২) রাজনীতিক আশা আকাঙ্ক্ষা পূরণকল্পে বিভিন্ন শ্রেণী ও জাতির মধ্যে ঐক্যের উন্মেষ, (৩) হিন্দু-মুসলমানের মধ্যে প্রীতির সম্পর্ক স্থাপন এবং সমসাময়িক আন্দোলনের সঙ্গে সাধারণের সংযোগ সাধন কার্যে বহুদূর অগ্রসর হইয়াছিল। সুবেঙ্গনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় সমগ্র ভারতবর্ষে চারণ কবির মত বিচরণ করিয়া ভারতবাসীকে সজ্জবদ্ধ করিতে প্রাণ-মন অর্পণ করিয়াছিলেন এবং এই চেষ্টাই ১৮৮৫ খ্রীঃ ‘কংগ্রেস’ প্রতিষ্ঠানরূপে সংহতভাবে আত্মপ্রকাশ করিল। ঊনবিংশ শতকের শেষ দশকে নানা গুরুত্বপূর্ণ ঘটনা ঘটে এবং ঐ সকল ঘটনা ভারতবাসীকে আত্মস্থ ও উদ্ধুদ্ধ হইবার শক্তিমান প্রেরণা যোগাইল—স্বামী বিবেকানন্দ বিশ্বধর্ম সম্মেলনে হিন্দুধর্মের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন করিয়া গুণু ধর্মেরই জয়ধ্বজা উড়াইলেন

না, পরাধীন ভারতের মর্যাদাকেও যেন উর্দ্ধে তুলিয়া ধরিলেন—
জাতির লুপ্ত সংবিৎ ফিরাইয়া আনিলেন। ১৮৯৩ খ্রীঃ লোকমাত্র বাল-
গঙ্গাধর তিলক জাতিকে স্বাভিমুখী ও স্বপ্রতিষ্ঠ করিতে ‘গগনপতি
উৎসব’ এবং ১৮৯৫ সালে ‘শিবাজী উৎসব’ প্রবর্তন করিয়া শুধু
মহারাষ্ট্রের চেতনাতেই ঐক্যবুদ্ধি সঞ্চার করেন নাই, অগ্রাগ্র প্রদেশেও
বীরপূজার প্রেরণা জাগাইয়া তুলেন (প্রতাপ-আদিত্য প্রভৃতি
নাটকের জন্মের মূলে এই প্রেরণার প্রভাব লক্ষণীয়) ; তারপর, ১৯০৩
খ্রীঃ ৬ সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়ের “ডন সোসাইটি” ‘ডন’ পত্রিকার
মারফৎ দেশজ শিল্পদ্রব্য ব্যবহারের জন্ত দেশবাসীকে উদ্বুদ্ধ করিতে
থাকেন আর এই সময়েই ব্যারিস্টার ৬ প্রমথনাথ মিত্রের উৎসাহে
আত্মরক্ষা ও শক্তিচর্চার উদ্দেশ্যে “অমূল্যশীলন সমিতি” গঠিত হয়।

ইহার পর ১৯০৫ সালের ২০শে জুলাই, ভারতসচিব বঙ্গ-ভঙ্গের
প্রস্তাব মঞ্জুর করেন এবং দেশবাসী রুদ্ধ আক্রোশে গুমরিয়া উঠে।
কবিতায়, গানে, প্রবন্ধে ও ব্রতকথায় বাঙালীর মর্ম্মকথা ব্যক্ত হইতে
থাকে—জাতির সর্বদেহে তীব্র চেতনা সঞ্চারিত হয়। এই তীব্র
জাতীয়তাবোধের সহিত কংগ্রেস সমান তালে পা রাখিয়া অগ্রসর
হইতে পারে নাই এবং পাবে নাই বলিয়াই এই সন্ধিক্ষণে কংগ্রেসের
মধ্যে ভাঙ্গন ধবে—বিপিনচন্দ্র, অববিন্দ, ব্রহ্মবাক্সব উপাধ্যায়, তিলক,
মুন্সে এবং লাল লাজপৎ রায় রফা-পন্থায় বিশ্বাস অটুট রাখিতে
পাবেন নাই। ভারতীয় রাজনীতিতে দুই দলের মধ্যবর্তী আর
এক দলের আবির্ভাব ঘটিল—ইহারা অল্পবলে বিশ্বাসী সাম্যিক বিপ্লবী
দল। ১৮৯৪ সালে পুণায় সর্বপ্রথম ইহাদের দলের বা সংগঠনের সূচনা
দেখা যায়। এই সঙ্ঘের সদস্যরা সর্বপ্রথম যে সন্ত্রাসবাদী পন্থা অবলম্বন
করেন তাহাই বাঙলার সন্ত্রাসবাদে চরম পরিণতি লাভ করে। এই
দলের মধ্যে শক্তিসাধনার যে একাগ্র কামনা জাগিয়াছিল, তাহা

অহুশীলন সমিতি, যুগান্তর দল প্রভৃতির কর্মসাধনায় এবং বিপিনচন্দ্র পাল সম্পাদিত “বন্দেমাতরম্”, ব্রহ্মবাক্য সম্পাদিত ‘সন্ধ্যা’ এবং ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত সম্পাদিত ‘যুগান্তর’-এর প্রচারে আত্মপ্রকাশ করিতে লাগিল। —জাতিকে শক্তিমত্তে, অগ্নিমত্তে দীক্ষিত করিতে চেষ্টা করিল। (এই পরিপ্রেক্ষিতে প্রতাপ-আদিত্য নাটকের গোবিন্দদাসের নির্ধাসন এবং বিজয়া এবং চণ্ডীবর চরিত্র স্থাপন করিলে কবি কল্পনার উৎস অতি স্পষ্টভাবেই দেখা যায়)। ইহার পরেই আরম্ভ হইল সরকারের দমননীতি—এবং কংগ্রেসের পাল্টা নীতি-সংগ্রাম। একদিকে এইরূপ রাজনৈতিক আবহাওয়ার প্রভাব—অল্পদিকে সমাজের আত্মগুঞ্জির ও আত্মপ্রস্ফুটতির সাধনা—জাতীয় দুর্বলতাগুলি পরিবর্তনেব সম্ভব। অস্পৃশ্যতাবর্জন—হিন্দু-মুসলমানের মধ্যে ঐক্যস্থাপন—এই সময়ে জাতির মহতী চেষ্টার অগ্রতম বলিয়া গণ্য। নারীশক্তির পুনরুদ্ধোধনও যেন অবশ্য করণীয় বিষয়রূপে সম্মুখে উপস্থিত এবং আরো নানারূপ সামাজিক সমস্যা সমাধানের দাবী লইয়া পরিবেষ্টনীর মধ্যে সমাসীন।

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ উল্লিখিত (অবশ্য খুব সামান্য রূপে) সাংস্কৃতিক ও সামাজিক পরিবেশের মধ্যে থাকিয়া কবিকর্মে নিযুক্ত ছিলেন। সেই হিসাবে তাঁহার কবি-কল্পনাব বিশেষ উপাদান ও বৈশিষ্ট্য এই পরিবেশ হইতেই তাঁহার ব্যক্তিমানস কর্তৃক বিশেষতঃ সংগৃহীত ও সমীকৃত ও অভিস্রুজিত। ক্ষীরোদপ্রসাদের বিশিষ্ট ব্যক্তি-মানস এবং পরিবেষ্টনীর প্রকৃতি সম্মুখে রাখিয়া তাঁহার রচনার প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই, রচনার প্রেরণার উপাদানেব ও বৈশিষ্ট্যেব যথার্থ সন্ধান পাওয়া যাইবে। দেখা যাইবে যে কোনখানির রচনায় রঙ্গমঞ্চের চাহিদা, কোনখানির রচনায় যুগ-প্রেরণা বিশেষভাবে কাজ করিয়াছে। কিন্তু নানারূপ চাহিদায় নাট্যকার বিষয় নির্ধাচনে

প্রবৃত্ত হইলেও বিষয়ের অঙ্গ-বিশ্বাসে এবং প্রাণ-সঞ্চারে ব্যক্তি-মানসের প্রবণতার বশেই চলিয়াছেন।

কীরোরদপ্রসাদের রচনা ও রচনাকাল

রচনা	বিষয়-বস্তু	রচনা বা অভিনয় কাল
১। ফুলশয্যা	(কল্পিত ইতিহাস কাহিনী)	১৮৯৫
২। প্রেমাঞ্জলি	(পৌরাণিক কাহিনী)	১৮৯৬
৩। আলিবাবা	(আববোপন্যাসেব কাহিনী)	১৮৯৭
৪। কুমারী	(কল্পিত কাহিনী)	১৮৯৮
৫। প্রমোদবজ্রন		১৮৯৮
৬। জুলিয়া	}	১৮৯৯
৭। বক্রবাহন		
৮। দক্ষিণা		
৯। সপ্তম-প্রতিমা	}	১৯০২
১০। সাবিত্রী		
১১। বেদোঁবা		
১২। বধুবীব	}	১৯০৩
১৩। প্রতাপ-আদিত্য		
১৪। বৃন্দাবন বিলাস		
১৫। রঞ্জাবতী	(ধর্ম্মমঙ্গল কাহিনী)	১৯০৪
১৬। নারায়ণী	}	১৮০৫
১৭। পদ্মিনী		

রচনা	বিষয়-বস্তু	রচনা বা অভিনয় কাল
১৮। উল্লুপী	{	১২০৬
১৯। পলাশীর প্রায়শ্চিত্ত		
২০। রক্ষ ও রমণী		
২১। দাদা ও দিদি	{	১২০৭
২২। চাঁদবিবি		১২০৭
২৩। নন্দকুমার		
২৪। আলাদিন		
২৫। অশোক		
২৬। দৌলতে হুনিয়া	{	১২০৮
২৭। বরুণা		
২৮। ভূতের বেগার		
২৯। বাসন্তী	{	১২১০
৩০। পলিন		১২১০
৩১। বাঙ্গালার মসনদ		১২১২
৩২। খাঁজাহান		১২১২
৩৩। গিড়িয়া		১২১২
৩৪। ভীষ্ম		১২১৩
৩৫। নিয়তি		
৩৬। রূপের ডালি		
৩৭। আহেরিয়া		১২১৪
৩৮। রত্নেশ্বরের মন্দিরে		১২১৫
৩৯। রামাঙ্কুজ		১২১৬
৪০। বঙ্কে রাঠোর		১২১৭

(ঐতিহাসিক)

বচনা	বিষয়-বস্তু	বচনা বা অভিনয় কাল
৪১। কিল্লবী		১৯১৮
৪২। অলমগীর		১৯২১
৪৩। মন্দাকিনী		১৯২১
৪৪। বিদূষক		১৯২২-২৩
৪৫। গোলকুণ্ড		১৯২৩-২৪
৪৬। নবনাবাগ	(পৌৰাণিক)	১৯২৬

ক্ষীরোদপ্রসাদের গুণাগুণ

ক্ষীরোদপ্রসাদ আব যাহাট ককন, বাঙালী নাট্যসাহিত্যেব ভাণ্ডার সমৃদ্ধ কবিত্তে যে কার্পণ্য কবেন নাই—তালিকাটির প্রতি দৃষ্টপাত কবিলেই তাহা বুঝা যায়। নাটকগুলির শিল্পগত গুণ সম্ভোমজনক হইয়াছে কি না এ বিষয়ে মতাস্তবেব সম্ভাবনা থাকিলেও যে একটী বিষয়ে কোন বিসংবাদ পাওয়া যাইবে না তাহা এই যে, ক্ষীরোদপ্রসাদ নানা বিচিত্র বিষয় লইয়া নাটক বচনা কবিয়াছেন এবং তাঁহাব নাটকেব কয়েকখানি আজও বঙ্গমঞ্চেব স্বত্বাধিকারীদের বেশ অর্থ যোগাইয়া থাকে—বাঙালী নাট্যমোদীদের আজও আকষণ কবিয়া থাকে।

বাস্তবিক, ক্ষীরোদপ্রসাদের বচনাব শৈল্পিক মহিমা যাহাই থাকুক, বচনাব ঐতিহাসিক এবং ঔপযোগিক মূল্য স্বীকার কবিত্তেই হইবে। স্বীকার কবিত্তে হইবেই যে ক্ষীরোদপ্রসাদ শব্দশক্তিব সমাবেশে যে “বচনা-মূর্ত্তি” গড়িয়াছেন তাহাব সঞ্চাবণ-শক্তি (power of communication) একেবাবে অপৰ্য্যাপ্ত নহে। নাট্যকার তাঁহাব বচনা-মাধ্যমে উদীয়মান জাতীয়তাব চেতনাকে, হিন্দু-মুসলমানের

মিলনের মন্ত্রকে জাতির হৃদয়ে সঞ্চারিত করিতে সক্রিয় সহযোগিতা করিয়াছিলেন—গীতিনাটকের কল্পনা-কূহকে ও আনন্দরসে তিনি বাঙালীচিন্তকে যেমন উৎকুর করিয়াছিলেন, ঐতিহাসিক এবং কাল্পনিক নাটকের সাহায্যে জাতিকে শক্তিমন্ত্রে উদ্বুদ্ধ করিতেও চেষ্টা করিয়াছিলেন। তাঁহার ‘প্রতাপ-আদিত্য’ নাটকখানি বাঙালীর বা ভারতবাসীর পুনরুজ্জীবনের ইঙ্গিতে ও প্রেরণায় পরিপূর্ণ ছিল বলিয়াই একদিন প্রতাপ-আদিত্যের অভিনয়ে সমস্ত বাঙালা আন্দোলিত হইয়া উঠিয়াছিল—এমন কি, সেই কারণে রাজপুরুষরাও চঞ্চল হইয়া পড়িয়াছিলেন। ১৯০১ খ্রীঃ অভিনীত ‘সীতারাম’ নাটকে হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের কামনা প্রথম আভাসিত হইলেও, এ কথা বলিতেই হইবে যে প্রতাপাদিত্য নাটকেই প্রথমে ধর্মনিবপেক্ষ রাষ্ট্রের কামনা উদ্ঘোষিত হয় এবং জাতীয় দুর্বলতার প্রতি বিশ্লেষণী আলোক নিক্ষিপ্ত হয়। সুগোপযোগী ভাবাদর্শের সমাবেশ ক্ষীরোদপ্রসাদের নাটকগুলির অগ্রতম বিশেষ আকর্ষণ। অস্পৃশ্যতারাজন, নারীজাগরণ, ধর্মের সুদীর্ঘতা ত্যাগ, ধর্মের পুনরুদ্ধোধন—এই সকল নানা সামাজিক চাহিদার পূরণে নাট্যকার সাড়া দিয়াছিলেন।

আর একটি বিষয়েও ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রশংসা দাবী করিতে পারেন। ক্ষীরোদপ্রসাদ বিষয় নির্বাচনের ক্ষেত্রটিকে নতুন নতুন দিকে প্রসারিত করিতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। আরব্য-পারশুর কাহিনী অবলম্বনে গীতি-নাট্য রচনা করার তিনি পথপ্রদর্শক না হইলেও তাঁহার ‘আলিবাবা’ প্রভৃতি গীতি-নাট্য আরব্য-পারশুর কাহিনীকে বিশেষভাবে জনপ্রিয় করিয়া তুলিয়াছিল। ঐতিহাসিক পরিবেশে কাল্পনিক কাহিনী এবং ধর্মমঙ্গল কাহিনী প্রভৃতি অবলম্বন করিয়া ক্ষীরোদপ্রসাদ বিষয়বস্তুতে বেশ বৈচিত্র্য সৃষ্টি করিয়াছিলেন; মিডিয়ায় কোতূহলকর কাহিনী পরিকল্পনায় ক্ষীরোদপ্রসাদ যথেষ্ট

কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন এবং এই বৈশিষ্ট্য প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়াছেন। (ক্ষীরোদপ্রসাদের নাট্যরচনার প্রধান বিশেষত্ব হইতেছে কাহিনীর মনোহারিত্ব বা প্লটের গল্পরস—সু. সেন।)

তৃতীয়তঃ এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে ক্ষীরোদপ্রসাদ ভাষায় ও চরিত্র-চিত্রণে দুই একটি ক্ষেত্র ছাড়া প্রায় ক্ষেত্রেই গতানুগতিকতার গভী অতিক্রম করিতে পারেন নাই। তবে বিংশশতাব্দীর প্রবণতার চাপে নাট্যকার ভাষায় এবং চরিত্রধারণায় নূতন রীতি একেবারে অবলম্বন না করিয়া পারেন নাই। উল্লিখিত দুইটি ব্যাপারে নাট্যকার প্রায় ক্ষেত্রেই ‘ক্লাসিক’, তবে কয়েক ক্ষেত্রে “নিও ক্লাসিক” হইয়াছেন। শেষ বয়সের রচনায়—বিশেষতঃ আলমগীর নাটকখানিতে ক্ষীরোদপ্রসাদ ভাষায় এবং চরিত্রধারণায় নতুন শক্তির পরিচয় দিয়াছেন—বিংশশতাব্দীর ভাবিক পরিবেশের সহিত সজ্ঞানে অভিযোজন করিতে চেষ্টা করিয়াছেন। সমালোচক অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মনমথমোহন বসু মহাশয় ক্ষীরোদপ্রসাদের বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে যে যে বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ করিয়াছেন উহাদের মধ্যে ভাষার উপর অননুসাধারণ অধিকার অস্তিত্ব রহিয়াছে এবং চরিত্রসৃষ্টির বৈশিষ্ট্যও ধরা হইয়াছে। (শ্রীযুক্ত বসু মহাশয়ের মতে ক্ষীরোদ প্রসাদের বৈশিষ্ট্য—(ক) নানা নূতন ধারার প্রবর্তন, (খ) অবাস্তুর প্রেমকাহিনীর অভাব, (গ) ভাষার উপর অননুসাধারণ অধিকার, (ঘ) ভাবসম্পদের প্রাচুর্য, (ঙ) সমাজ-সংস্কারের প্রচেষ্টা, (চ) পৌরাণিক ও ঐতিহাসিক চরিত্র সৃষ্টির বৈশিষ্ট্য।)

অধ্যাপক শ্রীযুক্ত বসুর সহিত অগ্ণাত বিষয়ে একমত হইতে বিশেষ কুণ্ঠা না থাকিলেও “ভাষার অননুসাধারণ অধিকার” বিষয়ে একমত হইতে অনেকেই কুণ্ঠা বোধ করিবেন। কারণ তাঁহার সমসাময়িক শ্রষ্টাদের ভাষার সহিত, প্রকাশশক্তির সহিত তাঁহার

শক্তির তুলনামূলক আলোচনা করিলে শ্রীবৃক্ত বহুর সহিত একমত হইয়া কিছুতেই বলা চলে না যে ক্ষীরোদপ্রসাদের ভাষা (উৎকর্ষের দিকে) অননুসাধারণ। দ্বিতীয়তঃ চরিত্র-সৃষ্টি ব্যাপারেও তাঁহার নিপুণতা বিশেষ উল্লেখযোগ্য হইয়া উঠে নাই—তাঁহার চরিত্রগুলির মনে না আছে সুগভীর আলোড়ন, ধারণা-প্রেরণায় না আছে মন-স্তব্ধের শক্ত বাধুনি। মোটকথা চরিত্র-সৃষ্টির চমৎকারিতা তাঁহার রচনায় খুবই কম পাওয়া যায়।

ক্ষীরোদপ্রসাদ নাট্যকার—দৃশ্যকাব্যশ্রষ্টা কবি। কবিত্ব দুর্লভ, সে দিক দিয়া ক্ষীরোদপ্রসাদ জায়তঃ দুর্লভ শক্তির অধিকারী। কিন্তু “কবিত্বঃ দুর্লভঃ তত্র শক্তিস্তত্র সুদুর্লভা”—এই সুদুর্লভ শক্তির অধিকারী তিনি নহেন।

‘প্রতাপ-আদিত্য’ নাটকের ঐতিহাসিকতা

আদিশূবেব সময়ে যে পাঁচজন কায়স্থ বঞ্চে আসিয়াছিলেন তাঁহাদের মধ্যে বিবাট গুহ একজন। তাঁহাব অধস্তন নবম পর্য্যায়স্থ অশ্বপতি বা আশ গুহ বঙ্গজ কায়স্থগণেব এক বীজপুরুষ। এই আশ গুহেব এক প্রপৌত্রেব নাম বামচন্দ্র। এই বামচন্দ্র অর্থভাগ্য অশেষণে বাকলা হইতে “সপ্তগ্রামে” আগমন কবিয়াছিলেন। সপ্তগ্রাম তখন গৌড়েব অধীন একটা শাসনকেন্দ্র। রাজস্ব সংগ্রহেব ও শাসনকার্য্য নির্বাহেব জ্ঞান সেখানে বহু কর্ম্মচারী বাস কবিতেন। অধিকন্তু সপ্তগ্রাম তখন একটা সমৃদ্ধ বাণিজ্য কেন্দ্র। অর্থোপার্জ্জনেব বহু পণ্ডা মিলিতে পাবে—এই আশায় বামচন্দ্র সপ্তগ্রামে আসিয়াছিলেন এবং শ্রীকান্ত ঘোষ মহাশয়েব বাটীতে আশ্রয় ও কালক্রমে তাঁহাব কন্যাব পাণিও গ্রহণ কবিলেন। চাকরী লাভেও বিলম্ব ঘটিল না। প্রথমে “মুহূবী” পদে পা দিয়া দাঁড়াইয়া পবে “মিযোগী” পদে সমার্মান হইয়া বসিলেন। এহ সময় লেসেন শাহ গৌড়েখব।

সপ্তগ্রামে আসিবাব পূর্বে বামচন্দ্র বঙ্গীধব বহুব কন্যাকে বিবাহ কবিয়াছিলেন এবং সেই পত্নীব গর্ভে ঞবানন্দ, গুণানন্দ এবং শিবানন্দ নামে তিনটা পুত্রও জন্মগ্রহণ কবিয়াছিল। ইহাবাও ক্রমে সপ্তগ্রামে উপনীত যথাসমবে কার্য্যে নিবৃত্ত এবং পবিণয়পাশেও আবদ্ধ হইলেন। ঞবানন্দ প্রভৃতি তিন ভ্রাতাই কালক্রমে পিতৃপদে উন্নীত হইয়াছিলেন। যে পুত্রটা ঞবানন্দেব বংশধব তাঁহাব নাম শ্রীহরি—ইতিহাসে যিনি ‘বিক্রমাদিত্য’, গুণানন্দেব জ্যেষ্ঠ পুত্রেব নাম হইল জানকীবন্দ—

ইতিহাসে যিনি “বসন্ত রায়”, আর শিবানন্দের পুত্রদের নাম যথাক্রমে—হরিদাস, গোপালদাস ও বিষ্ণুদাস।

এই শিবানন্দের সহিত সপ্তগ্রামের শাসনকর্তার বিশেষ একটা কারণে সাংঘাতিক মনোমালিঙ্গ ঘটিয়াছিল। কারণটি এই—শের শাহের অকস্মিক বংশধর আদিল শাহ যখন দিল্লীর তক্তে উপবিষ্ট, বঙ্গের শাসনকর্তা মহম্মদ খাঁ সুর স্বাধীনতা ঘোষণা করিয়া মহম্মদ শাহ উপাধি ধারণ করিয়া বসিলেন; এদিকে সপ্তগ্রামের শাসনকর্তার মধ্যেও স্বাধীনতা ঘোষণার বাসনা প্রবল আকার ধারণ করিল। শিবানন্দ কর্তার ইচ্ছায় সায় দিতে পারেন নাই এবং পারেন নাই বলিয়াই তাঁহাকে অপদস্ত হইতে হইল (১৫৫৪)।

পর্যটন বৎসব বয়স্ক বৃদ্ধ রামচন্দ্র পুত্র ভবানন্দকে সঙ্গে লইয়া গোঁড়ে উপস্থিত এবং মহম্মদ শাহের শরণাপন্ন হইলেন। মহম্মদ শাহ সন্তুষ্টচিত্তে রামচন্দ্রকে ও তাঁহার পুত্রদের কার্যে নিযুক্ত করিলেন। ফলে রামচন্দ্র পরিবারবর্গকে গোঁড়ে আনিয়া প্রতিষ্ঠিত করিলেন, কিন্তু অল্পদিনেই মধ্যেই গোঁড়ের মায়া ত্যাগ করিয়া মহাপ্রস্থানের পথে যাত্রা করিতে বাধ্য হইলেন।

ওদিকে গোড়েশ্বর মহম্মদ শাহ, শের শাহের অমুকরণে দিল্লীশ্বর হইবার বাসনায় আগ্রাভিমুখে অগ্রসর হইয়া “ছাপরা-মৌ”—এব যুদ্ধে পরাজিত ও নিহত হইলেন (১৫৫৫)। অল্পদিনের মধ্যেই আকবর সেনাপতি বৈরাম খাঁয়েব সহিত অগ্রসর হইয়া পাণিপথের দ্বিতীয় যুদ্ধে দিল্লীশ্বর আদিল শাহেব সেনাপতি হিমুকে পরাজিত ও নিহত করিয়া রাজতন্ত্র কাড়িয়া লইলেন (১৫৫৬)। অগত্যা আদিল পলায়ন করিলেন—এবং করিলেন পূর্বমুখে; কিন্তু মুখ ও মান তো থাকিলই না, প্রাণটিও রক্ষা করিতে পারিলেন না। পর বৎসর গোড়েশ্বর বাহাদুর শাহ এবং মগধের শাসনকর্তা জুলেমান কররাণী মুন্সেরের যুদ্ধে

আদিলকে পরাজিত ও নিহত করিলেন। শত্রুশূন্য বাহাদুর শাহ বঙ্গদেশের শাসনকর্তা হইয়া কয়েক বৎসর সুশাসনই করিয়াছিলেন। সম্ভবতঃ তাঁহারই রাজদপ্তরে কার্যদক্ষতা দেখাইয়া ভবানন্দ প্রভৃতি মজুমদার উপাধি লাভ করেন। বাহাদুর শাহ ১৫৬০ খ্রীঃ নিঃসন্তান অবস্থায় পরলোক গমন করিলেন।

বাহাদুর শাহের পর তাঁহার ভ্রাতা জেলালুদ্দিন প্রায় তিন বৎসর, জেলালুদ্দিনের শিশুপুত্র সাত মাস এবং এই শিশুর হত্যাকারী গিয়াসুদ্দিন এগার মাস গোড়ে রাজত্ব করিবার পরে কররাণী বংশীয় পাঠানবীৰ তাজ খাঁ ১৫৬৩ খ্রীঃ রাজত্ব কাড়িয়া লইয়াছিলেন। কিন্তু অচিবে তাঁহার মৃত্যু হওয়ায় তদীয় ভ্রাতা সুলেমান রাজত্বকে অধিষ্ঠিত হইলেন।

সুলেমানের অধীনে ভবানন্দ হইলেন মন্ত্রী আব শিবানন্দ হইলেন কামুনগো দপ্তরের অধ্যক্ষ। এই সময়ে শ্রীহরি (বিক্রমাদিত্য) এবং জানকীবল্লভ (বসন্ত বাম) উভয়েই উদীয়মান যুবক। সুলেমানের পুত্র বয়াজিদ ও দায়ুদের সহিত উহাদেব বন্ধুত্ব বয়সেব সমতায় এবং বসবাসেব সান্নিধ্যে ক্রমেই দৃঢ়তর হইয়া উঠিল।

প্রতাপাদিত্যের জন্ম

এই সময়েই ভবানন্দ প্রভৃতি যখন গোড়ে অবস্থান করিতেছিলেন, ১৫৬০ খ্রীঃ অথবা ইহাব অব্যবহিত পরে, শ্রীহরিব অতি অল্প বয়সেই উগ্রকণ্ঠ বসু মহাশয়ের কণ্ঠাব গর্ভে প্রতাপ জন্মগ্রহণ করেন। *

* জন্ম-তারিখ সম্বন্ধে নানা মতঃ—(ক) রামরাম বসুর মতে—যশোহর আসিলে জন্ম, অতএব ১৫৭৪ খ্রীষ্টাব্দের পূর্বে জন্ম হইতে পারেনা। (খ) সত্যচরণ শাস্ত্রীর মতে—১৫৬৮ খ্রীঃ জন্ম এবং ১৬০৬ খ্রীঃ মানসিংহের হস্তে শেষ পতন ও মৃত্যু। প্রতাপের পরমায়ু ৩৯ বৎসর। (গ) “বিশ্বকোষ” মতে—১৫৬৪ খ্রীঃ জন্ম—৪২ বৎসর জীবৎকাল। (ঘ) “বঙ্গের বীর পুত্র” গ্রন্থে ধোগেন্দ্রনাথ ঘোষের মত—১৫৬০ খ্রীঃ জন্ম। (ঙ) নিখিলনাথ রায়—১৫৬১ খ্রীঃ।

ওদিকে সুলেমানের মৃত্যুর পবে দায়ুদ সিংহাসন অধিকার করিয়া বসিলেন (১৫৭৩) এবং পুরাতন বন্ধু ও বয়স্ক শ্রীহরিকে ও জ্ঞানকীবল্লভকে অমাত্যপদে বরণ কবিলেন—অবশ্য যোগ্য এবং জমকালো উপাধিতে ভূষিত কবিয়াই। শ্রীহরি হইলেন ‘বিক্রমাদিত্য’ আর জ্ঞানকীবল্লভ হইলেন “বসন্ত বায়”। *

কিন্তু রাজনৈতিক ঘটনার গতিবেগ ক্রমেই বাড়িয়া উঠিল। দায়ুদ ক্ষমতামদে আত্মহাবা হইয়া, শুধু উচ্ছ্রলতার শ্রোতে গা ভাসাইয়াই নিবস্ত থাকিলেন না, উদ্ধত হইয়া স্বাধীনতা ধোষণা কবিলেন, ফলে মোগল-পাঠানের সংঘর্ষ অনিবার্য হইয়া উঠিল।

‘যশোহর রাজ্য’ প্রতিষ্ঠা

মোগল-পাঠান সংঘর্ষের ঝড়ো মেঘ আকাশে দেখা দেওয়ার অনেক আগে, পাকা-মাথা ঞবানন্দ বুদ্ধিটুকু কাজে লাগাইতে চেষ্টা করিয়াছিলেন। সুলেমানের মৃত্যুর পবে গৃহবিবাদ বাধিতেই তিনি কাজ গুছাইবার ফাঁক খুঁজিতে লাগিলেন। দক্ষিণবঙ্গে যমুনার পূর্ব পাৰে সমুদকুল পর্য্যন্ত বিস্তৃত একটা ভূভাগ চাঁদ খাঁ জায়গীর নামে চিহ্নিত ছিল ; চাঁদ খাঁ নিঃসন্তান অবস্থায় মনিয়া বিক্রমাদিত্যের ভাগা ফিরাইয়া দিয়া গেলেন। ঞবানন্দ বিক্রমাদিত্যকে দিয়া দায়ুদ খাঁর নিকট জায়গীরটী প্রার্থনা কবাইলেন। দায়ুদ বসন্তের প্রার্থনা পূর্ণ না কবিয়া কি পাবেন ? ১৫৭৫ খ্রীঃ যশোহর রাজ্যের ভিত্তি স্থাপিত হইল। ঞবানন্দ সর্কাপেক্ষা উত্তমী ও কন্দলুম বসন্ত বায়কে চাঁদ খাঁ জায়গীরে রাজ্য স্থাপন কবিতে পাঠাইলেন। জঙ্গল কাটিয়া বসন্ত বায় নূতন রাজ্য পত্তন কবিলেন।

* সম্ভবতঃ এই সময়েই শ্রীহরির পুত্রকেও ‘আদিত্য’দের একজন কবিয়া তুলিয়াছিলেন।

মোগল-পাঠান সংঘর্ষ

এই সময়েই দায়ুদ স্বাধীনতা ঘোষণা করিতেই আকবরের সেনাপতি মুনেম খাঁ আসিয়া পাটনা অবরোধ করিলেন। শোণ নদের মোহনায় যুদ্ধ হইল। পরাজিত দায়ুদ পাটনা দুর্গে আশ্রয় লইতে বাধ্য হইলেন (১৫৭৪)। তারপর এক সহস্র রণতরী লইয়া সম্রাট আকবর স্বয়ং পাটনায় উপস্থিত হইলেন। হাজিপুর দুর্গ আক্রান্ত হইল—মোগলরা যুদ্ধে জয়লাভ করিল। দায়ুদের আমীর ও ওমরাহবর্গ পলায়ন অথবা আত্মসমর্পণ—এই দুই দিক ছাড়া আর কোন দিকেই চিন্তাব গতি ফিরাইতে পারিলেন না। দায়ুদ কিন্তু দুইটীর কোনটীকেই গ্রহণ কবিত্তে রাজি হইলেন না। তবে বুদ্ধিবল বড় বল। কতুল খাঁ দায়ুদকে মদ খাওয়াইয়া অজ্ঞান করিলেন এবং তাঁহাকে লইয়া নৌকাপথে পলায়ন করিলেন।

বিক্রমাদিত্য দায়ুদের ধনসম্পত্তি নৌকায় বোঝাই করিয়া লইয়া পিছনে পিছনে চলিতে লাগিলেন। দায়ুদ নিজের ভবিষ্যত স্পষ্ট অক্ষবে লিখিত দেখিয়া বিক্রমাদিত্যকে ধনবল্ল যশোবে লইয়া যাইতে নির্দেশ দিলেন। ওদিকে আকবর পাটনা দুর্গ অধিকার করিলেন এবং মুনেম খাঁকে বাঙ্গালার ‘নবাব’ নিযুক্ত করিয়া আগ্রায় ফিরিয়া গেলেন।

দায়ুদ পলাইয়া তাড়ায় গেলেন। কিন্তু মুনেম খাঁকে নিকটবর্তী দেখিয়াই উড়িষ্যা দিকে পলায়ন করিলেন। টোডরমল্ল দায়ুদের গণচাক্ষাবন করিলে দায়ুদের পুত্র জুনেদ খাঁ উড়িষ্যার পাঠান বীরগণের সহযোগিতায় টোডরমল্লকে আক্রমণ এবং পরাজিত কবিলেন। কিন্তু মুনেম খাঁ আসিয়া পড়ায় যুদ্ধের গতি ফিরিয়া গেল। মোগলমারী নামক স্থানে গুজর খাঁ মুনেম খাঁকে একবার

পরাজিত করিলেও, শেব পর্য্যন্ত নিহত হইলেন। দায়ুদ অগত্যা পলায়ন করিলেন। কিন্তু টোডরমল্ল সমুদ্রতীর পর্য্যন্ত তাঁহাকে অনুসরণ করায়, দায়ুদ বাধ্য হইয়া বশুতা স্বীকার ও সন্ধি প্রার্থনা করিলেন। প্রার্থনা পূর্ণ হইল। দায়ুদকে উড়িষ্যার শাসনভার দেওয়া হইল। মুনেম খাঁ বঙ্গ-বিহারের শাসনকর্ত্তা হইয়া গোড়ে রাজধানী স্থাপন করিলেন।

এই সময়ে গোড়ে ভীষণ মহামারী দেখা দিয়াছিল। মুনেম খাঁ এত যুদ্ধে জয়ী হইলেও ব্যাধির সহিত যুদ্ধে পরাজিত হইয়া প্রাণটী ত্যাগ করিলেন। আকবর হসেনকুলি খাঁকে বঙ্গেশ্বর করিয়া পাঠাইলেন। দায়ুদ অবসর পাইয়া আবার বিদ্রোহী হইলেন। প্রাণপণ যুদ্ধ করিয়াও দায়ুদ পরাজয় চোঁকাইতে পারিলেন না, অবশেষে প্রাণও হারাইলেন। বিক্রমাদিত্য এবং বসন্তরায় প্রকৃত বন্ধুব মত এ পর্য্যন্ত দায়ুদের সঙ্গে সঙ্গেই ছিলেন। কিন্তু দায়ুদের মৃত্যুর পরে তাঁহারা নিরুদ্দেশ হইলেন—অর্থাৎ ছদ্মবেশে থাকিতে বাধ্য হইলেন। প্রবাদ রটিয়া গেল—বিক্রমাদিত্য বসন্তরায় সন্ন্যাসী হইয়াছেন। টোডরমল্ল দায়ুদের নথিপত্র ঘাটিয়া দেখিলেন যে হিসাব-পত্র সমস্তই বিক্রমাদিত্য বসন্তরায়ের করায়ত্ত। সুতরাং তাঁহাদের সাহায্য অপরিহার্য্য। তিনি বিক্রমাদিত্যের সন্ধান করিতে লাগিলেন। বিক্রমাদিত্যও অবস্থা পর্য্যবেক্ষণ করিয়া, ছদ্মবেশ ত্যাগ করিয়া টোডরমল্লের সহিত দেখা করিলেন এবং আহুগত্যের মাথাটী পাঠানের দিকে না দিয়া যোগলেব দিকে নত করিয়া দিলেন (১৫৭৬)। টোডরমল্ল অকৃতজ্ঞ হন নাই; তিনিই চেষ্টা করিয়া যশোর রাজ্যের বাদশাহী সনদ আদায় করিয়া দিলেন; ১৫৭৭ খ্রীঃ বিক্রমাদিত্য সিংহাসনে আরোহন করিলেন।

প্রতাপাদিত্যের বাল্যজীবন

১৫৬০ খ্রীষ্টাব্দে বা কিছুকাল পরে গোড়ে বিক্রমাদিত্যের যে পুত্র জন্মগ্রহণ কবিয়াছিল তাহাব নামকরণ করা হইয়াছিল গোপীনাথ; পরবর্ত্তীকালে বৈশিষ্ট্যের ছাপ দিতেই গোপীনাথের নাম বাধা হইয়াছিল প্রতাপাদিত্য।

প্রতাপের কোষ্ঠীব ফল মোটেই ভাল ছিল না। পিতৃহত্যা-দোষ লইয়া তাঁহার জন্ম। পাঁচ দিন মাত্র বয়সেই—স্মৃতিকা গৃহেই—মাতার মৃত্যু ঘটিল। বিক্রমাদিত্য পত্নীবিষোগে মর্মব্যথা না পাইলেন এমন নহে, কিন্তু পুত্র পিতৃঘাতী হইবে—কোষ্ঠীব এই ফল গুনিয়া দারুণ অশান্তি ও অস্বস্তির মধ্যে পড়িলেন। নব জাতকের প্রতি তাঁহার স্নেহ স্বচ্ছন্দে প্রবাহিত হইতে পারিল না। কিন্তু বসন্তবায় প্রতাপকে স্নেহতপ্ত বক্ষে ধারণ কবিলেন এবং তাঁহার জ্যেষ্ঠা পত্নী স্মৃতিকাগৃহেই প্রতাপের মাযের স্থান পূর্ণ কবিয়া বসিলেন।

অতি শিশুকালে প্রতাপ নাকি অত্যন্ত শাস্ত ও নিবীহ ছিলেন। কিন্তু বয়োবৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে চঞ্চলতা এবং ঔদ্ধত্য বৃদ্ধি পাইতে লাগিল। সময়ের প্রথামুসাবে প্রতাপকে সংস্কৃত, ফারসী ও বাঙ্গালা শিখিতে দেওয়া হইল, কিন্তু শাস্ত্র অপেক্ষা শস্ত্রের প্রতি তাঁহার অধিকতর পক্ষপাত দেখা যাইতে লাগিল। বাল্যকালেই প্রতাপ যুগয়া আরম্ভ কবিলেন। এই সব ব্যাপাবে শব্দব সূর্য্যকাস্ত প্রভৃতি দুবস্ত্র বালকের সাহচর্য্য ছিল অবিবাম ও অকুণ্ঠ। একদিন এমন একটা ঘটনা ঘটিল—প্রতাপের বাণে আহত হইয়া একটা পাখী ঘূর্ণিতে ঘূর্ণিতে বৃদ্ধ বাজা বিক্রমাদিত্যের সন্মুখেই আসিয়া পড়িল। এই ঘটনাটী যত তুচ্ছই হউক, বিক্রমাদিত্যকে প্রতাপের কোষ্ঠীর ফল স্মরণ কবাইয়া খুবই চঞ্চল করিয়া তুলিয়াছিল। কথিত আছে—এইরূপ নানাপ্রকার ঘটনা

বাজার মধ্যে এত মাত্রায বিরক্তি ও অস্থিৰতা বাড়াইয়া দিয়াছিল যে তিনি পুত্রটীৰ বিনাশেব কল্পনাকেও এক সময় মনে স্থান দিয়াছিলেন। তবে বসন্তবায়ের স্নেহালিঙ্গন এত দুৰ্ভেদ ছিল যে বিক্রমাদিত্য কল্পনাকে কার্যে পৰিণত কবিত্তে অগ্রসব হইতে পাবে নাই।

প্রতাপের বিবাহ ও রাজ্যাধিকার

বিবাহ দিলে প্রতাপেব মতিগতি ফিৰিতে পাবে এই আশায়, বিক্রমাদিত্য ও বসন্তবায় উজোগী হইয়া প্রতাপেব বিবাহ দিলেন, * কিন্তু বিবাহেব পরেও দুবস্তপনা কমিল না। তখন দুই ভাই আবাব পৰামৰ্শ কবিলেন এবং স্থিৰ কবিলেন—প্রতাপকে আগ্রায় পাঠানো কৰ্ত্তব্য—বাজনীতির অভিজ্ঞতা ইত্যাদি সংগ্রহ কবিবাব উদ্দেশ্যেই প্রতাপ ১৫৭৮ খ্রীঃ আগ্রায় প্রেবিত হইলেন।

বসন্তবায়েব পত্র লইয়া প্রতাপ আগ্রা যাত্রা কবিলেন। বসন্তবায়েব সহিত টোডবমন্সেব পূৰ্বেই খুব পবিচয় ঘটয়াছিল, স্ততবাং পত্রখানি তাঁহাব কাছেই লেখা হইল। এই সময় টোডবমন্সেব বিপুল সম্মান—বাদশাহ তাঁহাকে উজীব পদে উন্নীত কবিয়া বাজা উপাধি দিয়া-ছিলেন (১৫৭৮) বসন্তবায়েব পত্র পাঁইয়া টোডবমন্স বাদশাহেব সহিত প্রতাপেব সাক্ষাৎকাবেব সন্যোগ কবিয়া দিলেন। বাদশাহ প্রতাপেব বীবহব্যাক্ক আকৃতি দেখিয়া মুগ্ধ না হইয়া পাবিলেন না।

প্রতাপাদিত্যেব আগ্রা গমনেব কিছুকাল পূৰ্বে ১৫৭৫ খ্রীঃ বাণা প্রতাপ হলদিঘাটেব যুদ্ধে পবাজিত হইয়াছিলেন, কিন্তু তাঁহাব বীবহ-কাহিনী ঘবে ঘবে মুখে মুখে উদগীত হইতেছিল। বাজধানী তখন

* ঘটক কারিকার মতে—তিন বিবাহঃ—(১) জগদানন্দ রায়ের কন্যা, (২) জিতমিত্র নাগের কন্যা “শরৎকুমারী”—ইনিই উদয়াদিত্যের বন্যা, (৩) গোপাল ঘোষের কন্যা।

প্রতাপের কীর্তিকাহিনীতে মুখরিত। রাণাপ্রতাপের অটল সঙ্কল্প প্রাণপণ সাধনা বাঙ্গলার প্রতাপের মনে স্থায়ী প্রভাব বিস্তার করিয়াছিল। আগ্রার কার্য শেষ করিয়া প্রতাপ শঙ্কর স্বর্ধ্যকাস্তের সহিত তীর্থ-ভ্রমণে বহির্গত হইলেন এবং হিন্দু-বীৰ্য্যের প্রধান তীর্থ চিতোর দর্শন করিয়া আসিলেন। চিতোর দুর্গের অবস্থান ও নির্মাণ-কৌশল দেখিয়া প্রতাপ শুধু বিস্মিতই হইলেন না, দুর্গ নির্মাণের কৌশল ও প্রেরণাও লাভ করিলেন এবং স্বাধীনরাজ্য প্রতিষ্ঠার বাসনা এই সময় হইতেই মাথা তুলিতে চেষ্টা করিল।

প্রতাপ যশোর রাজ্যের অধিকার নিজেব হস্তে লইবার জন্ত উত্তোগী হইলেন। সূর্যোগও মিলিয়া গেল। ১৫৮ খ্রীঃ প্রারম্ভে বঙ্গ-বিহারে জায়গীরদাবদিগের এক ভীষণ বিদ্রোহ উপস্থিত হইল। টোডরমল্ল বিদ্রোহ দমনের জন্ত বাঙ্গলায় প্রেরিত হইলেন এবং পরবর্তী দুই বৎসরের জন্ত বঙ্গের শাসনকর্ত্তা নিযুক্ত হইলেন। টোডরমল্লের অস্থপস্থিতিকালে প্রতাপাদিত্য যশোর রাজ্য নিজ হস্তে লইবার জন্ত কৌশল প্রয়োগ কবিলেন। দুই তিন বারের খাজনা জমা না দিয়া বাদশাহকে জানাইলেন যে যশোরের শাসনকর্ত্তারা খাজনা আদায় কবিতে সক্ষম নহেন,—সনন্দ তাঁহাকে দিলে তিনি বাকী খাজনা শোধ কবিয়া দিবেন এবং চিবাছুগত হইয়া থাকিবেন। বাদশাহ সন্তুষ্ট হইলেন, প্রতাপ সনন্দ লাভ কবিলেন।

১৫৮২ খ্রীঃ বাদশাহী লোক-লস্কব লইয়া প্রতাপ যশোর পৌঁছিলেন এবং অতর্কিতে যশোর দুর্গ অববোধ করিয়া বসিলেন। এই অভাবিত ঘটনায় সকলেই বিস্মিত ও স্তব্ধ হইলেন। কিন্তু বসন্তরায় তাঁহার স্বভাবসিদ্ধ মধুর ও স্নেহময় বাবহারে বিদ্রোহী প্রতাপকে বশীভূত করিলেন। প্রতাপ গর্বে ও সানন্দে রাজপুরীতে প্রবেশ করিলেন।

যশোবোম্বরী আবিষ্কার ও রাজ্যাভিষেক

বাজা বিক্রমাদিত্য প্রতাপেব ব্যবহারে মৰমে মবিষা গেলেন। বসন্তরায় তাঁহার অক্লান্ত সেবাব এবং অকৃত্রিম ভক্তি ভালবাসাব বিনিময়ে কেবলমাত্র বঞ্চনা ও ক্লতঘ্নতা পাইবে—কিছুতেই তিনি তাহা সহ্য কবিতে পাবিলেন না। বাজ্যকে তিনি দশ-আনা ছয়-আনা ভাগ কবিলেন—প্রতাপেব ভাগে পড়িল দশ-আনা, আব বসন্ত পাইলেন ছয়-আনা। কিন্তু এই বিভাগও শাস্তি প্রতিষ্ঠা কবিতে পাবে নাই। বিক্রমাদিত্যেব ভাগ্য ভাল—১৫৮৩ খ্রীঃ তিনি মবিষা বাঁচিয়া গেলেন।

প্রতাপ ধুমঘাটে নুতন দুৰ্গ ও বাজধানী স্থাপন কবিতে ইচ্ছা কবিলেন। বসন্তবায়ই অগ্রণী হইয়া সমস্ত উদ্যোগ আয়োজন কবিলেন; কমল খোজা দুৰ্গ নিৰ্ম্মাণেব তত্ত্বাবধান কবিতে নিযুক্ত হইলেন। প্রবাদ আছে—এই তত্ত্বাবধান-কালে কমল খোজা জঙ্গলেব মধ্যে গভীর বাত্রে অগ্নিশিখা দেখিতে পাইয়াছিলেন। জঙ্গল পবিকৃত হইলে স্থপীকৃত ইষ্টকাদিব ভগ্নাবশেষেব তলে যশোবোম্বরী দেবীৰ পামাণময়ী মূৰ্ত্তি আবিষ্কৃত হইল। এই দেবীৰ আবিষ্কাবেব পবে প্রতাপেব জীবন-স্রোত পবিবৰ্ত্তিত হইল। প্রতাপ পৈতৃক বৈষ্ণব ধৰ্ম্ম ত্যাগ কবিয়া কায়মনোবাক্যে শাক্ত হইয়া উঠিলেন। মায়েব প্রসাদী স্রবা পান কবিতে কবিতে প্রতাপ যেন স্রবাসক্ত হইয়া পড়িলেন।

১৫৮৭ অব্দে ধুমঘাট দুৰ্গ ও তৎসংলগ্ন আবাস-বাটী নিৰ্ম্মিত হইলে প্রতাপ সপবিবাবে তথায় স্থানান্তবিত হইলেন এবং বসন্তবায়েব উৎসাহে ও স্রব্যবস্থাপনায় তাঁহার পুনবভিষেক ক্রিয়া সম্পন্ন হইল। এই উপলক্ষে বঙ্গদেশেব সকল ভূঞা বাজগণ সম্মিলিত হইয়াছিলেন। এবং স্বাধীনতা-বক্ষা কবিবাব উপায় সম্বন্ধে মত-বিনিময়ও কবিয়া-ছিলেন।

প্রতাপের দুর্গ-সংস্থান ও সৈন্য-বিভাগ

রাজ্যাভিষেকের পর প্রতাপ নানা স্থানে দুর্গ নিৰ্ম্মাণ করিলেন :

(১) যশোব দুর্গ, (২) ধুমঘাট দুর্গ, (৩) বায়গড় দুর্গ, (৪) কমলপুর দুর্গ, (৫) বেদকাশী দুর্গ, (৬) শিবসা দুর্গ, (৭) সালিখা দুর্গ, (৮) মাতলা দুর্গ, (৯) আড়াই বাঁকী দুর্গ, (১০) সাগর দ্বীপ দুর্গ, (১১) মণি দুর্গ, (১২) বায়মঙ্গল দুর্গ, (১৩) চাকসিবি দুর্গ ।

প্রধান প্রধান সেনাপতি হইলেন সূর্য্যকান্ত, কমল খোজা, জামাল খাঁ, যুবরাজ উদয়াদিত্য এবং ফিবিঙ্গি বড়া : (ক) ঢালী সৈন্তেব অধ্যক্ষ হইলেন—মদন মল্ল, কালিদাস বায়, সবাই বাড়ুয়ে ; (খ) অশ্বাবোহী সৈন্তেব—প্রতাপসিংহ দত্ত ; (গ) তীবন্দাজ সৈন্তেব—সুন্দর ও ধুলিয়ান বেগ ; (ঘ) গোলন্দাজ সৈন্তেব—ফ্রানসিস্কো বড়া ; (ঙ) নৌ-সৈন্তের—অগটাস্ পেড্রো ; (চ) বক্ষিসৈন্তেব অধ্যক্ষ—বিজয়বাম ভঞ্জ ও বক্তেশ্বর ; (ছ) কুকি সৈন্তেব—বঘু ।

প্রতাপ ধুমঘাটে রাজত্ব আবিস্ত করিলে (১৫৮৭) বসন্তবায় বায়গড় দুর্গে পবিত্রাবর্গ স্থানান্তরিত করিলেন । কেবল উৎসবাদি সময়ে কখনও কখনও যশোবে আগমন করিতেন । এদিকে প্রতাপ শঙ্কর প্রভৃতি মন্ত্রণায় স্বাধীনতা ঘোষণার আয়োজন করিতে লাগিলেন । প্রতাপের হাবভাব দেখিয়া বসন্তবায় খুবই শঙ্কিত হইয়া উঠিলেন । মোগলের সহিত সংঘর্ষ উপস্থিত হইলে অনিবার্য্য পবিণাম যাহা ঘটবে, মানস চক্ষে তাহা দেখিতে পাইয়া প্রতাপের ইচ্ছাকে তিনি সমর্থন করিতে পারিলেন না । প্রতাপ কিন্তু খুল্লতাতেব অনিচ্ছাকে গুতাকাজ্ঞা রূপে গ্রহণ করিতে পারিলেন না । তাঁহার মনে এই ধাবণাই প্রবেশ করিল যে খুল্লতাত তাঁহার অভ্যদমকে সবল মনে গ্রহণ করিতে পারিতেছেন না ।

ওদিকে ১৫২১ খ্রীঃ পাঠানগণ পুনরায় বিজোহ ঘোষণা করিল এবং হাশীর মন্দের রাজ্য আক্রমণও করিয়া বসিল। হাশীর মন্দের ছিলেন মোগলের অল্পগত, প্রতাপ হাশীর মন্দের পক্ষে পাঠানদের বিরুদ্ধে যুদ্ধ করিতে যাইতে বাধ্য হইলেন। যুদ্ধযাত্রাকালে তিনি খুল্লতাতে পদধূলি লইয়া উড়িষ্যাভিমুখে যাত্রা করিলেন। ১৫২৩ খ্রীঃ প্রতাপ যুদ্ধশেষে যশোরে প্রত্যাগত হইলেন এবং খুল্লতাতে জয় 'গোবিন্দ-দেবের বিজয়' লইয়া আসিলেন।

বসন্তরায়ের হত্যা

কিন্তু নিয়তিকে কে কবে বাধা দিতে পারিয়াছে! নিয়তির চক্রান্তে হিত বিপরীত হইয়া দাঁড়ায়। বসন্তরায়ের অযাচিত স্নেহ-ক্রোড়ে বদ্ধিত হইয়াও প্রতাপ বসন্তরায়কে সন্দেহের চোখে দেখিতে লাগিলেন। অবশ্য ইহার যে কোন কারণ ছিল না এমন নহে। প্রথমতঃ সঙ্গিগণের কুপরামর্শ বীজ বপন করিয়া রাখিয়াছিল, পরে বসন্তরায়ের পুত্রদের জ্ঞাতি-বিদ্বেষের ফলে বীজ অঙ্কুরে পরিণত হইয়াছিল, এবং এই অঙ্কুর চাকসিরি পরগণার স্বত্বাধিকার-দ্বন্দ্বে পরিণত রক্তের আকার ধারণ করিয়াছিল। চাকসিরি পরগণা বসন্তরায়ের স্বস্তর কুমারায় দত্ত মহাশয়ের সম্পত্তি, সেই কারণেই প্রতাপের রাজ্য-স্বত্ব হইলেও উহা বসন্তরায়ের শ্যালকদের অধিকারে ছিল। অথচ পূর্বদেশীয় শত্রুর অভিযানের কবল হইতে রাজ্যকে রক্ষা করিতে হইলে 'চাকসিরি'র উপর পূর্ণ অধিকার একান্ত অপরিহার্য। প্রতাপ মরিয়া হইয়া উহা দাবী করিলেন—কিন্তু বসন্তরায় চাকসিরি প্রত্যর্পণের কোন উপায় দেখিতে পাইলেন না; কারণ তাঁহার পুত্রগণ ও শ্যালকেরা ভীষণ বিরোধী হইয়া পড়িলেন। এই কারণে প্রতাপের ক্ষোভ ও ক্রোধ সপ্তমে চড়িয়া গেল। চাকসিরি তাঁহার চাইই চাই।

সুযোগও জুটিয়া গেল। বসন্ত রায়ের পিতৃশ্রাদ্ধ উপস্থিত, ধর্ম্মাহুষ্ঠানে প্রথমা পত্নীর অগ্রাধিকার থাকা সত্ত্বেও বসন্তরায় এই অহুষ্ঠানে জ্যেষ্ঠা পত্নীকে ধুমঘাট হইতে না আনাহইয়া, গোবিন্দরায়ের মাতাকেই সহধর্ম্মিণীর অধিকার দিলেন। প্রথমা পত্নী প্রতাপকে মাছুষ করেন এবং ধুমঘাটেই প্রতাপের কাছে থাকিতেন। ধুমঘাট হইতে কেবলমাত্র প্রতাপ নিমন্ত্রিত হইলেন। ‘প্রতাপের মা’ প্রতাপকে অপমানের কথা জানাইলেন, অবশ্য প্রতাপও বুঝিয়াছিলেন—প্রতাপের ক্ষোভের আগুনে বাতাস লাগিল।

প্রতাপ প্রস্তুত হইয়া এবং সমস্ত শরীররক্ষী দ্বারা পরিবৃত্ত হইয়া শ্রাদ্ধদিনে রায়গড় দুর্গে প্রবেশ করিলেন। অতিরিক্ত মত্তপান করায় চক্ষু তাঁহার রক্তবর্ণ—তারপর যোদ্ধৃবেশ। গোবিন্দরায় (বসন্তরায়ের পুত্র) অতিশয় আতঙ্কিত হইয়া পড়িলেন। অতি আতঙ্কের ফলে গোবিন্দ বাক্যব্যয় না করিয়াই দোতালার বারান্দা হইতে প্রতাপকে লক্ষ্য করিয়া দুই দুইবার তীর নিক্ষেপ করিলেন।

তীর লক্ষ্যভ্রষ্ট না হইলে প্রতাপের মৃত্যু যত অনিবার্য ছিল, লক্ষ্যভ্রষ্ট হওয়ায় গোবিন্দের মৃত্যু তত অনিবার্য হইয়া পড়িল। প্রতাপ ক্ষিপ্ত হইয়া গোবিন্দকে শেষ করিয়া দিলেন। চারিদিকে হাহাকার উঠিয়া গেল। বসন্তরায় যেখানে শ্রাদ্ধে বসিয়াছিলেন সেখানে সংবাদ পৌঁছিতে তিনি অসহ ক্ষোভে অস্থির ও আত্মহারা হইয়া পড়িলেন। অসীমসাহসী বীরযোদ্ধা ‘বসন্ত রায়’ বৃদ্ধ শরীরের মধ্যেই আবার জাগিয়া উঠিলেন! “গঙ্গাজল” (বসন্ত রায়ের তরবারির নাম) “গঙ্গাজল” বলিয়া তিনি চীৎকার করিতে লাগিলেন। প্রতাপ দেখিলেন “গঙ্গাজল” বসন্তরায়ের হস্তে পৌঁছিলে পরিণাম ভয়াবহ। ভীত-ভ্রস্ত প্রতাপের বিচার বুদ্ধি লোপ পাইয়া গেল। কৃতঘ্নতার

প্রতিমূর্তির মত প্রতাপ খুল্লতাত বসন্তবায়কে হত্যা কবিতা
বসিলেন । *

ঈশাখাঁ মছন্দরী, কন্দর্পনারায়ণ

সর্বজনপ্রিয় উদার ও বীর বসন্তবায়ের হত্যায় চাবিদিকে
প্রতিক্রিয়া দেখা দিল । হিজলীর ঈশাখাঁ মছন্দরী বসন্তবায়ের
বহুস্থানীয় ছিলেন । বসন্তবায়ের জামাতা রূপবন্ত (কেহ কেহ বলেন
বসন্তবায়ের ভ্রাতা বাহুদেব বায়ের জামাতা) কচুবায়ে লইয়া
ঈশাখাঁর শরণাপন্ন হইলেন । প্রতাপাদিত্য পাঠানদিগের শক্তি
সংগ্ৰেহের সংবাদ শুনিয়া অবিলম্বে ঈশাখাঁকে শিক্ষা দিবার জন্ত
উদ্যোগী হইলেন । বায়গড় দুর্গে সৈন্য সমাবেশ কবিলেন এবং
বজ্রবজ্র প্রভৃতি স্থানে সুসজ্জিত বণতবী প্রেরণ কবিলেন । আযোজন
সম্পন্ন হইলে হিজলীর যুদ্ধে প্রতাপাদিত্য স্বয়ং আগমন কবিলেন,

* বসন্তবায়ের হত্যাকাল সম্বন্ধে মতভেদ :—(ক) সাধারণ মত এই যে চন্দ্র-
দ্বীপের রাজপুত্র রামচন্দ্রের সহিত প্রতাপের কন্যার বিবাহকালে বসন্তবায় জীবিত
ছিলেন । এই বিবাহ হয় ১৬০২ খ্রীঃ, অতএব বসন্তবায়ের হত্যা ১৬০২ খ্রীঃ অংবা
ইহার পরে হয় । (খ) ঘটককারিকার মতে—১৬০২ খ্রীঃ হত্যাকাল । (গ)
সতীশচন্দ্র মিত্রের মতে—খ্রীঃ ১৫৯৪-৯৫ ।

যুক্তি :—(১) জেমুইট পাজীগণ ১৫৯৯ হইতে ১৬০৩ অব্দ পর্যন্ত গদেশে
ছিলেন । বসন্তবায়ের বাক্যের উল্লেখ কোথাও নাই ।

(২) রামবান বস্তুর গ্রন্থ হইতে জানা যায়—বসন্তবায়ের হত্যার পরে
তৎপুত্রগণ হিজলীর ঈশাখাঁ মছন্দরীর শরণাপন্ন হন । ঈশাখাঁর মৃত্যু ১৬১৫
খ্রীঃ পরে হয় নাই ।

(৩) হত্যার পব কচুরায় দিল্লী যান, তখন তিনি অল্পবয়স্ক (১২ বৎসর
কুলাচাৰ্য্যগণের মতে), অথচ মানসিংহ যখন যুদ্ধার্থে আগমন করেন তখন কচু-
রায় মহাবীর, অর্থাৎ ২০১২৪ বর্ষের কম নহে । মানসিংহের আগমনকাল—
১৬০২-৩ অব্দ ধরিলে কচুবায়ে দিল্লী যাত্রাকাল ১৫৯৫ অব্দের পর হইতে
পারেন না ।

তাহাব সঙ্গে আসিলেন ফিবিস্কী বড়া (একটা যুদ্ধে বন্দী হইয়া বড়া কিছুকাল আগে প্রতাপো শবনাপন্ন হইয়াছিলেন) এবং স্তন্যব প্রভৃতি সেনাপতিবর্গ। ১৮ দিন যুদ্ধেব পব ঈশাখাঁ পবাজিত ও নিহত হইলেন। হিজলীতে এবং সাগব দ্বীপে প্রতাপেব নৌ সেনাব প্রধান কেন্দ্র স্থাপিত হইল।

এদিকে পূর্ববঙ্গেব পাঠানগণ বাংলা আক্রমণ কবিসা বসিল। কন্দর্পনাবায়ণকে প্রতাপ সাহায্য পাঠাইতে বিলম্ব কবিলেন না, ফলে পাঠানগণ পবাজিত হইল এবং দেশও ত্যাগ কবিল (১৫৯৬)।

১৫৯৬ খ্রীঃ কন্দর্পেব মৃত্যু হয়, বামচন্দ্রেব বয়স তখন ৬ বৎসব। ১৬০২ খ্রীষ্টাব্দেব কথা—প্রতাপেব কথা বিন্দুমতী (বোহিনীকুমাৰ সেন মহাশয়েব মতে—বিমলা) দ্বাদশ বয়ে পদার্পণ কবিলেন এবং কন্দর্পনাবায়ণেব পুত্র বামচন্দ্র তখন চতুর্দশ বর্ষে। বিবাহেব যোগ্য আয়োজন উভয় পক্ষেই হইল কিন্তু বামাই চুঙ্গাব মাথা-ছাডানো একটা বসিকতা উৎসবেব সমস্ত আলোক নিবাইয়া দিল। বামচন্দ্র কোন বকমে প্রাণ লইয়া পলাইয়া গেলেন।

প্রতাপাদিত্যেব স্বাধীনতা ঘোষণা

প্রতাপাদিত্য শুধু বাজা শাসন কবিসাই সম্বন্ধে থাকিলেন না, বাজা বিস্তাবেও মনোযোগ দিলেন। হালিসহব, কাঁচড়াপাড়া, জগদল প্রভৃতি স্থান ভগল্লাব মোগল কোজদাবেব অধিকার হইতে বলপ্রয়োগে দখল কবিসা লইলেন। কথিত আছে নদীয়া জিলাব কতক স্থানও প্রতাপাদিত্যেব অধীনতা স্বীকার কবিসাছিল। এই সময়ে সপ্তগ্রামেব কোজদাবেব সহিত বিবাদ বাধিয়া গিয়াছিল এবং বাজমহলেব জনৈক কর্মচারী শেব খাঁব সহিতও তাহাব বিবাদ উপস্থিত হইল। শেব খাঁ

শত্রুরকে বন্দী করিয়াছিলেন, কিন্তু বন্দী করিয়া রাখিতে পারেন নাই।
ক্ৰোধাক্ত শের শাঁ প্রতাপের বিরুদ্ধে সৈন্ত পাঠাইলেন, কিন্তু প্রতাপের
আক্রমণে সৈন্তগণ পরাজিত হইয়া রাজমহলে ফিরিয়া গেল। প্রতাপ
১৫৯৯ খ্রীঃ স্বাধীনতা ঘোষণা করিলেন।

প্রতাপাদিত্যের স্বাধীনতা-ঘোষণার এবং দৌৰ্জ্জন্তের সংবাদ
শুনিয়া বাদশাহ আকবর মানসিংহের উপর প্রতাপকে বাধিয়া
আনিবার জন্ত আদেশ দিলেন। মানসিংহ বাইশজন সেনাপতিসহ
মহাডুধরে বঙ্গাভিমুখে যাত্রা করিলেন। ১৬০০ খ্রীঃ মানসিংহ কাশী
হইতে রাজমহলে পৌঁছিলেন এবং ১৬০৩ খ্রীঃ প্রারম্ভে বিরাট সৈন্ত-
বাহিনী লইয়া যশোরাভিমুখে অগ্রসর হইলেন। রূপবস্ত্র ও কচুরায়
ভাঁহার সঙ্গে সঙ্গেই ছিলেন। জলঙ্গীর তীরবর্তী 'চাপড়া' নামক
স্থানে ভবানন্দ মজুমদার মানসিংহকে বহুযত্নে অভ্যর্থনা করিলেন
এবং বহুসংখ্যক নৌকা সংগ্রহ করিয়া দিয়া বাদশাহী সৈন্তকে নদী
পার হইতে সাহায্য করিলেন। চাপড়া হইতে মানসিংহ চূর্ণী নদী
পার হইয়া চাকদহে পৌঁছিলেন এবং সেখান হইতে ক্রমে দক্ষিণ দিকে
অগ্রসর হইতে লাগিলেন। ক্রমে মোগল সৈন্ত বসিরহাট ও টাকী
অতিক্রম করিয়া হাসনাবাদে পৌঁছিল। সম্মুখে ছিল বুড়নহাট দুর্গ।
এখানে সামান্য ধরণের একটু সংঘর্ষ হইল।

ইহার পর মানসিংহ কালিন্দী পার হইয়া বসন্তপুরে ছাউনি
করিলেন এবং একগাছি শৃঙ্খল এবং একখানি তরবারি দিয়া
একটা দূত পাঠাইয়া দিলেন। চারিদিকে তখন প্রতাপ সৈন্ত
সমাবেশ করিতেছিলেন। প্রতাপাদিত্য নকীব কেশব ভট্টকে তরবারি
লইতেই আদেশ দিলেন। যুদ্ধ আরম্ভ হইল। বসন্তপুর ও নীতল-
পুরের পূর্বভাগস্থ প্রান্তর মধ্যে যুদ্ধ আরম্ভ হইল। (ঘটকদের
মতে) তিন দিন ধরিয়া যুদ্ধ চলিল। প্রথম দুই দিনে মানসিংহ

পরাজিত কিন্তু তৃতীয় দিনে জয়ী হইলেন এবং প্রতাপকে বন্দীও করিলেন । *

প্রতাপাদিত্যের পতন

১৬০৫ খ্রীঃ আকবর দেহত্যাগ কবিলে জাহাঙ্গীর সিংহাসনে আরোহণ করিলেন । বঙ্গে তখনও বিদ্রোহের শাস্তি হয় নাই । জাহাঙ্গীর মানসিংহকে আবাব বঙ্গে প্রেরণ করিলেন (আট মাস বঙ্গে ছিলেন) । তাহার পবে কুতুবউদ্দিন এবং শেব আফগানের সহিত সংঘর্ষে তাঁহার মৃত্যু ঘটিলে জাহাঙ্গীর কুলি খাঁ বঙ্গের নবাব হইলেন । বৎসরাধিক কালের মধ্যে কুলি খাঁ মৃত্যুমুখে পড়িলে ইসলাম খাঁ বঙ্গের সর্বময় শাসনকর্তা হইলেন (১৬০৮) । এই ইসলাম খাঁ'র হস্তেই প্রতাপের পরাজয় ও পতন ঘটিয়াছিল (১৬০৯) । সতীশচন্দ্র মিত্র লিখিয়াছেন, “প্রতাপাদিত্যের শেষ পতন যে ইসলাম খাঁ'র সময়ে হয়, মানসিংহেব হস্তে নহে “বহাবিস্তান” তাহা সপ্রমাণ করিয়া দিয়াছে ।”

সন্ধিপ্রার্থী প্রতাপাদিত্য ইনায়েৎ খাঁ'ব সঙ্গে যথা সময়ে ঢাকায় গিয়া পৌঁছিলেন । নবাব কিছুতেই সন্ধিব প্রস্তাবে সন্মত হইলেন না,

* এ সম্বন্ধে উল্লেখযোগ্য মতান্তরঃ—ক্ষিতীশবংশাবলী-চরিত এবং ভারত চন্দ্রের অন্নদামঙ্গলের মতে—মানসিংহের হস্তেই প্রতাপাদিত্যের পরাজয় ও পতন ঘটে । বামরাম বসু কিন্তু লিখিয়াছেন যে সন্ধির পরে “সিংহ রাজার সহিত প্রতাপাদিত্যেব অধিক অন্তরঙ্গতা হইল” । নিখিলনাথ রায়, সতীশচন্দ্র মিত্র প্রভৃতির মতে—প্রতাপাদিত্য যুদ্ধে পরাজিত হইয়া অবশেষে বাধ্য হইয়া মানসিংহের সহিত সন্ধি করিলেন । মানসিংহ বসন্তরায়ের বংশধরদের ছয় আনা অংশ উদ্ধার করিয়া দিয়া যশোর হইতে রাজমহল ফিরিয়া গেলেন এবং পরে শ্রীপুরের কেদাররায়ের রাজ্য আক্রমণ করিয়া শ্রীনগরের যুদ্ধে কেদার রায়কে পরাজিত ও নিহত করিলেন । ১৬০৪ অব্দে মানসিংহ বঙ্গের কার্ধ্য ত্যাগ করিয়া আগ্রায় চলিয়া গেলেন (তারপর ১৬০৬ খ্রীঃ মাত্র আট মাসের জন্ম বঙ্গে প্রেরিত হইয়াছিলেন) ।

নবাব ইসলাম খাঁ প্রতাপকে শৃঙ্খলাবদ্ধ কবিয়া রাখিলেন (বহাবিস্তান) এবং ইনায়েৎ খাঁকে যশোবেব শাসনকর্তা কবিয়া পাঠাইলেন। প্রতাপাদিত্য ঢাকা নগরীতে শৃঙ্খলাবদ্ধ হইয়াছেন এবং উদ্ধাবের কোন সম্ভাবনা নাই—এই নিদারুণ সংবাদ যশোবেব পৌছিতেই উদযাদিত্য “চণ্ডমূর্ত্তি ধবিয়া মোগলের উপর পতিত হইয়াছিলেন,” কিন্তু উদয আব ফিবিতে পারেন নাই। দুর্গমধ্যে ক্রন্দনের বোল উঠিল, বাণী শবৎ-কুমারী তাহার কর্তব্য স্থির কবিতে বিলম্ব কবিলেন না। পবিবাববর্গ ও শিশুসন্তানসহ যশোবেব মহাবাণী জাতি মান বক্ষা কবিতে জলমগ্ন হইয়া প্রাণ বিসর্জন কবিলেন।

আব প্রতাপাদিত্য। অনেকদিন পর্যাণ্ত শৃঙ্খলাবদ্ধ অবস্থায় ঢাকায় বন্দী কবিয়া রাখিয়া ইসলাম খাঁ প্রতাপসিংহকে পিঞ্জরবদ্ধ কবিয়া ঢাকা হইতে নৌকাপথে আগ্রায় প্রেবণ কবিলেন। পথে কালীধামে প্রতাপাদিত্যের অমব আত্মা দেহমায়া ত্যাগ কবিয়া অক্ষয়-কীর্তিলোকে প্রস্থান কবিল—বঙ্গব শেষ নীব শোচনায়ভাবে মহাপ্রয়াণ কবিলেন।

প্রতাপ-আদিত্য নাটকের ঐতিহাসিকত্ব

প্রতাপাদিত্য, ঐতিহাসিক ব্যক্তি—বাঙ্গলাব নাব ভূঁইয়াদিগেব অগ্রতম এবং প্রধান। তাঁহার জীবনব ঘটনা অবলম্বন কবিয়া নাটকখানি লিখিত, স্তববাং নাটকখানিৰ মূল ভিত্তি বা নিময় ইতিহাস বলিয়া নাটকখানিকে ঐতিহাসিক নাটকেব পংক্তিতে স্থান দিতে আমবা জ্ঞায়তঃ বাধ্য কিন্তু এ সিদ্ধান্তও না কবিয়া উপায় নাই যে নাটকখানিৰ মধ্যে ঐতিহাসিক পবিবেশ অপেক্ষা কাল্পনিক ও আধ্যাত্মিক আবহাওয়াই অধিক পবিমাণে পাওয়া যায়। ঐতিহাসিক তথ্যকে নাট্যকাব এমন অসঙ্গতভাবে বিচ্যস্ত কবিয়াছেন,

স্থান-কাল-পাত্র সম্বন্ধে এমন কাল্পনিকতা দেখাইয়াছেন যে বিশেষ উপাদানের হিসাবে নাটকখানির ঐতিহাসিক হইবাব যথেষ্ট যোগ্যতা থাকিলেও সমগ্র সৃষ্টিক্রমে উহা কাল্পনিক-প্রায় হইয়া দাঁড়াইয়াছে। নাটকখানিতে ঐতিহাসিক ভাবশুদ্ধি সন্তোষজনক মাত্রায় নাই। প্রতাপাদিত্য সম্বন্ধে যে সকল তথ্য পাওয়া গিয়াছে বা প্রচলিত আছে, উহাব অনেকগুলিই নাটকে স্থান পাইয়াছে এ কথা সত্য বটে, কিন্তু এ কথাও সত্য যে, পাবম্পর্য্য এবং সঙ্গতির ধাব নাট্যকাব খুব কমই ধাবিয়াছেন।

দৃষ্টান্ত স্বরূপ উল্লেখ করা যায়—বাজমহলেব শেষ খাঁ ব সহিত বিবাদের কথা বহুকথিত তথা ঐতিহাসিক-প্রায়, কিন্তু আগ্রা হইতে প্রত্যাবর্তনের সঙ্গে সঙ্গেই শেষ খাঁ ব আক্রমণ ও পরাজয় বরণ ইতিহাস-সমর্থিত বলা যায় না। তাবপর, আগ্রাগমনকালে উদয়াদিত্যেব জন্ম হয় নাই (জন্ম ১৫৮৭, গমনকালে ১৫৭৮) বা বিন্দুমতীর বিবাহও হয় নাই (বিবাহ ১৬০২ খ্রীঃ) অথচ নাটকে পাওয়া যায় যে আগ্রাগমনকালে প্রতাপাদিত্য জী কাত্যায়নীকে কন্যা বিন্দুমতীকে ঋণ্ডবালয়ে পাঠাইতে নিষেধ করিতেছেন এবং পুত্র উদয়াদিত্যেব ছোটমুখে বড় বড় কথা শুনিয়া আনন্দিত হইতেছেন। এইরূপ আবও দৃষ্টান্ত দিয়া দেখান যায় যে নাট্যকাব ঘটনাব স্থান কাল সম্বন্ধে মোটেই অবহিত হন নাই। ব্যবহৃত ঘটনাদের সঙ্গিপাত কবিনা চমক সৃষ্টি কবিনাব দিকে অদম্য বোঁক থাকায় ঘটনা সঙ্গিবশে কালানুবর্তিতা তথা ঐতিহাসিকতা আশাত্বকপ বক্ষিত হয় নাই।

কালানুবর্তিতাব কটি ছাড়াও অগ্রদ্বণেব ক্রটিও পাওয়া যায় এবং সেই ক্রটি নাটকখানির ঐতিহাসিক ভাবশুদ্ধিব পবিপন্থী। প্রস্তুত ঘটনাকে অতিপ্রবৃত্তেব বহুস্ত্রে আচ্ছন্ন করা এই ক্রটি।

কল্পনা করিবার অধিকার অষ্টার আছে এবং সে-কল্পনা কবির স্বকপোলকল্পিতও হইতে পারে, কিন্তু কল্পনা যেখানে সঙ্গতি ও ঐচ্ছিক্যবোধে আঘাত দেয় এবং নিছক চমক সৃষ্টির স্থল কৌশল হইয়া দাঁড়ায়, সেস্থলে উহাকে ‘কল্পনা’ (imagination) না বলিয়া ‘কাল্পনিকতা’ (fancy) বলাই সঙ্গত। এইরূপ ‘কাল্পনিকতা’ নাটকে আছে এবং চোখেও লাগে। যেমন, প্রতাপাদিত্যের বাণে বিদ্ধ হইয়া একটি পাখী বিক্রমাদিত্যের সম্মুখে পতিত হইয়াছিল এবং বিক্রমাদিত্যকে প্রতাপের কোষ্ঠীর ফল স্মরণ করাইয়া চঞ্চল ও বিরক্ত করিয়া তুলিয়াছিল—এ কথা তথ্য হিসাবে ঐতিহাসিক, কিন্তু নাট্যকার এই দৃষ্টটিকে কেন্দ্র করিয়া শব্দের ও বিজয়ার ব্যাপারের যে কল্পনার দানা বাঁধিতে চেষ্টা করিয়াছেন, তাহা সমাহরণ হিসাবে যত চমকপ্রদই হউক—“নাটকীয়” কথাটির প্রচলিত তাৎপর্যের দিক দিয়া যত চমৎকারীই হউক—সুসঙ্গত সৃষ্টি হিসাবে খুব সমা-দরশনীয় হইয়াছে বলা যায় না। দ্বিতীয়তঃ পর্তুগীজ জলদস্যু রডা যুদ্ধে পরাজিত হইয়া প্রতাপাদিত্যের আশ্রয়ত্যা স্বীকার করিয়াছিল—একথা ইতিহাস কথিত কিন্তু নাট্যকার বিজয়ার দৈবীশক্তির মহিমাভাল বিস্তার করিয়া যে-ভাবে রডাকে জড়াইয়া ফেলিয়া বশীভূত করিয়াছেন তাহা অতিপ্রাকৃত এবং অতি স্থল কাল্পনিকতা। ঐতিহাসিক ঘটনাকে অতিপ্রাকৃতের কুহেলিকায় আচ্ছন্ন করায় নাটকখানির ঐতিহাসিকত্বের গুরুত্ব অনেক কমিয়া গিয়াছে।

পাত্র-পাত্রীর ঐতিহাসিকতা

পাত্রগুলির প্রায় সকলেই নামতঃ নিখুঁতভাবে ঐতিহাসিক, কিন্তু কেহ কেহ কার্যতঃ বা ব্যবহারতঃ সংস্কার-বিরোধী হইয়াছে। বিক্রমাদিত্যের চরিত্রটির কথাই প্রথমে ধরা যাক। এই চরিত্রটি সম্বন্ধে

ঐতিহাসিক এবং সমালোচকগণ যথেষ্ট খুঁত খুঁত করিয়াছেন। ‘বশোহর খুলনার ইতিহাস’-এর বিতীয়খণ্ডে ৬সতীশচন্দ্র মিত্র মহাশয় লিখিয়াছেন, “শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত শ্রীযুক্ত কীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ মহাশয় তাঁহার প্রতাপাদিত্য নাটকে মহারাজ বিক্রমাদিত্য দ্বারা যে এক হাস্যাস্পদ চরিত্রাভিনয় করাইয়াছেন তাহা বড়ই অপ্রীতিকর। প্রবীণ বিক্রমাদিত্যের সে হৃদশা দেখিলে শীতরক্ত বাঙ্গালীর মুখে বিরক্তির রক্তমা প্রতিভাত না হইয়া পারিবে না। প্রতাপাদিত্যের মূলুক পর্য্যন্ত যাহারা জানেন না, কখনও দেখেন নাই, তাঁহারা ই যদি সহরের ত্রিতলে বসিয়া নাট্যমঞ্চের তাগাদায় পড়িয়া স্বদেশীয় বীরের একরূপ অস্বাভাবিক অবমাননা করেন তাহা হইলে দুঃখ রাখিবার স্থান থাকে না। কবির পথ কি এতই নিরঙ্কুশ, বাঙ্গালী আজকাল এতই গল্প-রসিক, যে তাহার নিকট হইতে সম্ভায় বাহবা লইতে কোন প্রকার চেষ্টা, অহুসঙ্কান বা ঐতিহাসিক সঙ্গতিরক্ষার প্রয়োজন হয় না। এই গ্রন্থেরই অগ্গস্থলে তিনি লিখিয়াছেন, “আজকাল যাহারা বিক্রমকেশরী বিক্রমাদিত্যকে নাট্যরঙ্গ মঞ্চে আনিয়া রক্তশূণ্য ভয়াতুরের চিত্র দেখাইতেছেন তাঁহারা বাঙ্গালী হইয়াও বাঙ্গালীর মুখে কালিমা লেপন করিয়া দিতেছেন”। বাস্তবিক নাট্যকার শিব গড়িতে বাদর গড়িয়া থাকুন অথবা ইচ্ছা করিয়াই শিবকে বাদর করিয়া থাকুন, বিক্রমাদিত্য ঐতিহাসিক সংস্কারে খুবই আঘাত দেয়। প্রতাপাদিত্যের পিতাকে হাস্যরসের ‘আলঙ্ঘন’ করা সর্বতোভাবে অসুচিত হইয়াছে।

দ্বিতীয়তঃ শঙ্কর ও হর্যাকান্তের চরিত্র সম্বন্ধে ঐতিহ্য অনুচিত্য অনৌচিত্যের অভিযোগ করা না গেলেও, তাঁহাদের বাসস্থান সম্বন্ধে নাট্যকার যে কল্পনা করিয়াছেন তাহা লইয়া প্রশ্ন করা যাইতে পারে। শঙ্করের বাসস্থান নদীয়ার অন্তর্গত প্রসাদপুর এবং হর্যাকান্ত শঙ্করেরই গ্রামবাসী এ তথ্য সত্য হিসাবে গ্রহণ করিবার বাধা আছে। ৬সতীশচন্দ্র মিত্রের

মতে শব্দের বাজী ‘বারাসতে’ এবং সূর্য্যকান্তের নিবাস পূর্বাঞ্চলের কোন এক গ্রামে। যাহা হউক, এইগুলি খুব আপত্তিকর ক্রটি নহে, কারণ ইহাদের সম্বন্ধে যথার্থ সংবাদ খুব কমই পাওয়া যায়।

তৃতীয়তঃ আজিম চরিত্রটির ঐতিহাসিকতা বিষয়েও ‘কিন্তু’ তোলা যাইতে পারে। “ক্ষিতীশ বংশাবলী” গ্রন্থে লিখিত আছে—প্রতাপাদিত্যের দৌর্জঙ্ঘের সংবাদ শুনিয়া এবং কচুবাঘ প্রভৃতিব সাক্ষ্যে নিশ্চিত হইয়া বাদশাহ মানসিংহকে প্রতাপকে বাঁধিয়া আনিবাব জন্ত আদেশ দিয়াছিলেন, কিন্তু ঘটকদিগের কথায় পাওয়া যায় যে মানসিংহের আক্রমণের পূর্বে বাদশাহ বঙ্গাধিপ প্রতাপের বিনাশের জন্ত ২২ জন আমীবকে সঙ্গীতে প্রেরণ করিয়াছিলেন; আবার অন্নদামঙ্গলে আছে—

বাইশী লক্ষব সঙ্গে কচুবাঘ লয়ে বঙ্গ

মানসিংহ বাঙ্গালা আইলা।

নিখিলনাথ বায় মহাশয় বাইশ আমীবের আগমনের কথা বিশ্বাস করেন না। আব আসিলেও তাঁহারা মানসিংহের অধীনেই আসিয়াছিলেন, সতীশচন্দ্র মিত্র প্রভৃতি এই সিদ্ধান্তেই পক্ষপাতী। কিন্তু আজিম খাঁ যে উক্ত লক্ষবদেবই একজন এমন প্রমাণও পাওয়া যায় না। তবে ঘটককাবিকায় আছে—

সম্বাদমণিবং শ্রদ্ধা জাহাঙ্গীরো মহীপতিঃ

প্রেমযামাস সেনানী আজিম খান সংজ্ঞকঃ।

...

...

...

...

আজিমঃ পাতযামাস তীব্র ঘাতেন ভূতলে।

লক্ষ্য করিবার বিষয়—জাহাঙ্গীর আজিম খাঁকে পাঠাইয়াছিলেন, কিন্তু নাটকে আছে বাদশাহ আকবরই তাঁহাকে পাঠাইয়াছিলেন। নাট্যকারের ধারণা বোধহয় এই ছিল যে, মানসিংহের হস্তেই প্রতাপের

পতন—অতএব আজিম খাঁকে আকবর ছাড়া আর কেহ পাঠাইতে পারেন না। সুতরাং “আজিম” এক হিসাবে ঐতিহাসিক হইলেও, আর এক হিসাবে অনৈতিহাসিক।

জী-চরিত্রের মধ্যে ‘বিজয়া’ সম্পূর্ণ কাল্পনিক এবং শঙ্করের জী কল্যাণীও কল্পনা-কল্পা। তারপর প্রতাপাদিত্যের পত্নীর (উদয়াদিত্যের মাতার) নাম শরৎকুমারী, কাত্যায়নী নহে।

উপসংহারে এই কথা বলা যায় যে, ঐতিহাসিক উপাদান লইয়া নাটকখানি লিখিত হইলেও, কাল্পনিকতার আতিশয্যে নাটকখানির ঐতিহাসিকত্বের গুরুত্ব অনেক পরিমাণে কমিয়া গিয়াছে। তবে, নাটকখানির এয়োদশ সংস্করণের ভূমিকায় শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মনমথমোহন বসু মহাশয় যে অভিমত প্রকাশ করিয়াছেন, অগত্যা তাহাই স্বীকার করিতে হইবে; স্বীকার করিতে হইবে, “অসামঞ্জস্য সত্ত্বেও প্রতাপ-আদিত্যকে স্বচ্ছন্দে ঐতিহাসিক নাটক বলা যাইতে পারে, কারণ ইহার মূল ভিত্তি ইতিহাস।” শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক বসু মহাশয় এই পর্যা্যন্তই গ্রাহ্য, কিন্তু যখন তিনি বলেন, “নাটককার কোথাও কোন মুখ্য ঘটনা ও চরিত্রের বিকৃতি করিয়াছেন বলিয়া বোধ হয় না, বরং তাঁহাব কৌশলময়ী লেখনীব গুণে সেগুলি অধিকতর উজ্জ্বল হইয়া উঠিয়াছে। শিব শিবই আছেন বানর বানরই আছে। তবে হয়ত কোন চিত্র রঞ্জিত করিবাব সময় কবি (বোধহয় ইচ্ছা করিয়াই) রংটা একটু গাঢ় কবিয়া ফেলিয়াছেন”—তখন তাঁহাকে অকুণ্ঠিতচিত্তে গ্রহণ করা চলে না। কারণ অতীতম মুখ্য চরিত্র বিক্রমাদিত্যের বিকৃতি শিবকে বানর করিবাব কথাই স্পষ্ট করিয়া তুলিয়াছে। বিক্রমাদিত্যের চরিত্রকে ‘উজ্জ্বল’ বিশেষণ না দিয়া ‘উচ্ছল’ বা জলীয় বলাই ভাল।

প্রতাপ-আদিত্যের সাধারণ সমালোচনা

‘প্রতাপ-আদিত্য’ একখানি পঞ্চাঙ্ক ইতিহাসমূলক নাটক,—বঙ্গের শেষ বীর প্রতাপাদিত্যের জীবনকথা ইহার উপাদান। ষোড়শ শতাব্দীর শেষভাগে যে বঙ্গবীরের আত্মপ্রতিষ্ঠার তথা স্বাধীনতা প্রতিষ্ঠার উদগ্র কামনাকে দমন করিবার জন্ত, স্বাধীন বাঙ্গালী জাতির অভ্যুদয়ের প্রচেষ্টাকে বিপর্যস্ত করিবার জন্ত, বাদশাহ আকবরকে বাইশজন আমীরসহ মানসিংহের মত সেনাপতিকে বঙ্গে প্রেরণ করিতে হইয়াছিল, গৃহ-বিবাদে দুর্বল এবং পারস্পরিক অনৈক্যে শক্তি-ক্ষীণ না হইলে যিনি ঢাকার নবাব ইসলাম খাঁ প্রেরিত সেনাপতি ইনায়েৎ খাঁকে পর্য্যুদস্ত করিতে তথা স্বাধীন বাংলার অধীশ্বর হইতে পারিতেন, সেই তেজোবিগ্রহ যশোররাজ প্রতাপাদিত্যের শৌর্য্যবীর্য্যময় অভ্যুদয় ও অতি শোচনীয় পতনের কথাই নাটকখানির উপস্থাপ্য বিষয় বা উপাদান।

কিন্তু উপাদান যত ভালই হউক, উপাদেয় হইয়া না উঠিলে—শিল্প-সৌন্দর্য্যে মনোহর তথা মূল্যবান হইয়া না উঠিলে উহার ভাল না-হওয়া প্রায় একই কথা। শক্তিহীন স্রষ্টাব হাতে গুরু বিষয়ও যে অতিলঘু হইয়া যাইতে পারে নাটকখানির সমালোচনা মুখে ঐ কথাটাই বার বার মনে জাগে এবং এই কারণেই জাগে যে—প্রতাপাদিত্যের জীবনকথার মত তেজস্ক্রিয় বিষয় উপাদানরূপে পাইয়াও নাট্যকার উহার সদ্ব্যবহার করিতে পারেন নাই—উচ্চাঙ্গের শিল্পে পরিণত করিতে পারেন নাই, দেহ-প্রাণের সুষম সমবায়ে কাব্য-পুরুষের ব্যক্তিত্ব নাট্যকার সে ব্যক্তিত্ব সৃষ্টি করিতে সক্ষম হন নাই। ট্যাগেডি সৃষ্টির উপযুক্ত উপাদান

থাকা সত্ত্বেও নাট্যকারের হাতে পড়িয়া নাটকখানি ‘ন যযৌ ন-তসৌ’ হইয়া আছে, ববং আছে এই কাবণেই যে নাট্যকাবের মধ্যে শিল্পীৰ সহজ সঙ্গতি-বোধ ও পৰিমিতি-বোধের দৈন্ত রহিয়াছে—ফলে কাল্পনিকতা এত প্রশ্ন পাৰ্হিয়াছে, চমৎকাব অপেক্ষা ‘চমক’ সৃষ্টির এত প্রবণতা প্রকাশ পাৰ্হিয়াছে যে নাটকখানি উপাদেষ সৃষ্টি হইয়া উঠিতে পাৰে নাই।

প্রতাপ-আদিত্যের শ্রেণী-বিচার

নাটকখানিৰ গোত্র নির্ণয় কবিতে অগ্রসব হইলে নেতিবাচক দিক দিয়া একপ বলা যায় যে নাটকখানি “কমেডি” নহে বা মিশ্রজাতীয় “ট্রাজি-কমেডি”ও নহে। এখন ‘কমেডি’ বা ‘ট্রাজি-কমেডি’ যদি না হইয়া থাকে, তাহা হইলে আব বাকী দুইটী শ্রেণীৰ কোন একটীতে পড়িতেই হইবে। সেই দুটী শ্রেণী—(ক) ট্রাজেডি এবং (খ) মেলোড্রামা। স্তবং বিচার্য বিষয় এই যে প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি ট্রাজেডি অথবা মেলোড্রামা এই দুই শ্রেণীৰ কোনটীৰ অন্তর্ভুক্ত। প্রণীকাবে বলা যায়, “প্রতাপ-আদিত্য” কি ট্রাজেডি ? না মেলোড্রামা ?

প্রথমেই দেখ, যাক ‘প্রতাপ-আদিত্য’ ট্রাজেডিৰ কোন লক্ষণ পাওয়া যায়। (ক) প্রতাপ-আদিত্য নাটকেব পৰিণাম বিষাদজনক এবং শোচনীয়। স্তবং ‘কমেডি’ হইতে পাৰে না—নিশ্চয়ই ‘ট্রাজেডি’ (সাধাবণ অর্থে) হইবে। (খ) দ্বিতীয়তঃ নামক বা কেন্দ্রীয় চবিত্র যেখানে মুক্তিমান পুরুষকাব প্রতাপাদিত্য, সেখানে নামকেব স্তবগত যোগ্যতা সম্বন্ধে কোন প্রশ্ন আসিতে পাৰে না—প্রতাপাদিত্যের মত শক্তিমান ব্যক্তিৰ বিশ্বয়কব অভ্যুত্থান ও শোচনীয় পৰিণাম ট্রাজেডিৰ যোগ্যতম বিষয় এ বিষয়ে সন্দেহ থাকিতে পাৰে না। (গ) তৃতীয়তঃ ভয়ঙ্কব

ও করুণ ঘটনা (incident arousing pity and fear) নাটকে রহিয়াছে—গোবিন্দের ও বসন্তরায়ের হত্যা যেমন ভয়ঙ্কর, প্রতাপের পরিণাম তেমনই শোচনীয়। (ঘ) চতুর্থতঃ যে ‘অতিপ্রাকৃত ঘটনা’ নাটকের ‘সার্বজনীনতা’ সৃষ্টির (universality) অত্যন্ত উপায় বলিয়া স্বীকৃত হইয়াছে (Theory of Drama—Nicoll দ্রষ্টব্য) নাটকে সেই অতিপ্রাকৃত ঘটনার একরকম ছড়াছড়ি। তারপর “Importance of the hero” ও রহিয়াছে—প্রতাপাদিত্যকে “some one of high fame and flourishing prosperity” বলা যাইতে পারে। অতএব নাটকখানিতে সার্বজনীনতার অস্তিত্ব স্বীকার করিতে হইবে।

আর মহামতি নিকল লিখিয়াছেন, “The cardinal element in high tragedy is universality. If we have not this, however well written the drama may be, however perfect the plot, and however brilliantly delineated the characters, the play will fail...”—‘সার্বজনীনতা’ উচ্চাঙ্গের ট্রাজেডি-নাটকের মৌলিক ধর্ম। এইটী যদি না থাকে, নাটক যতই সুলিখিত হউক, নাটকের কাহিনী-কল্পনা যতই পরিপাটি হউক এবং চরিত্রগুলি যত সুন্দরভাবেই বিপ্লবিত হউক, নাটকখানি ব্যর্থ হইতে বাধ্য।’ অতএব উক্ত সার্বজনীনতা থাকায় নাটকখানিকে উচ্চাঙ্গের ট্রাজেডি না বলিয়া উপায় নাই।

উল্লিখিত বৃত্তি দেখিয়া প্রতাপ-আদিত্য নাটককে ট্রাজেডি বলিবার ষোঁক আসিতে পারে বটে, কিন্তু উচ্চাঙ্গের ট্রাজেডির লক্ষণ ও স্বরূপ সম্বন্ধে খুব সুস্পষ্ট ধারণা থাকিলে দেখা যাইবে যে নাটকখানি উচ্চাঙ্গের নাটক তথা ট্রাজেডি হইয়া উঠে নাই।

(ক) প্রথমতঃ নাটকখানি গঠনের দিক দিয়া অসুচিতিরূপে শিথিলবদ্ধ এবং রোমাঞ্চকর ঘটনাশ্রেণ। ইহাতে অতিপ্রাকৃত এবং

আকস্মিক ঘটনাৰ দ্বাৰা চমক সৃষ্টি কৰিবৰ দিকে অবাঞ্ছনীয় এবং অসঙ্গত কোঁক বহিৰ্গত। (খ) দ্বিতীয়তঃ উচ্চাঙ্গ নাটকেৰে প্ৰাণ যে স্বন্দ—যে স্বন্দ নাটকেৰে মধ্য অন্তৰ্ভূততা (inwardness) আনয়ন কৰে, আবেদনে তীব্ৰতা ও গভীৰতা সৃষ্টি কৰে—সেই অপবিত্ৰাৰ্থা ধৰ্ম্ম স্বন্দ (conflict) নাটকস্থানিতে নাই বলিলেই চলে। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ প্ৰতাপাদিত্যে সংঘৰ্ষ আছে কিন্তু স্বন্দ নাই। ফলে চৰিত্ৰটোৰ শোচনীয় পৰিণাম ট্ৰাজেডিৰ গভীৰ আলোডন ও তীব্ৰ সংবেদন সৃষ্টি কৰিতে পাবে নাই। (গ) তৃতীয়তঃ উচ্চাঙ্গ নাটকেৰে যেটো লক্ষণীয় লক্ষণ, সেই চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ (characterisation) সৌষ্ঠবও নাটকে নাই। মহাশয় নিকল লিখিবাছেন, “We may expect to find that all great drama, whether it be tragedy, comedy or a species in which both are mingled, will be distinguished above all things by a penetrating and illuminating power of characterisation : or at best by an insistence upon something deeper and more profound than mere outward events.” আসল কথা, উচ্চাঙ্গ নাটকেৰে বড় বৈশিষ্ট্য—অন্তৰ্ভূততা এবং সমুদ্ভাসী চৰিত্ৰ-সৃজন-ক্ষমতা অথবা অন্ততঃ কেবল বাহ্য ঘটনা অপেক্ষা গভীৰতাব এবং ব্যাপকতাব কোন-কিছুৰ প্ৰতি দৃষ্টিক্ষেপ। এখন চৰিত্ৰেৰ গভীৰতা ও ব্যাপকতাৰ হিসাব কৰিলে নাটকস্থানিকে উচ্চাঙ্গ নাটক (great drama) বলা চলে না। কাৰণ নাটকেৰে চৰিত্ৰগুলিতে, এমন কি প্ৰধান প্ৰধান চৰিত্ৰগুলিতেও, না আছে গভীৰ ভাবান্বেষণ, না আছে তীব্ৰ অনুভব। *

* লক্ষণীয় নিকল সাহেব এহুলে চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ উপৰাই বেগী জোৰ দিয়াছেন এবং অন্তৰ্ভূততা, সাক্ষৰজনীনতা প্ৰভৃতিকে “অথবা—অন্ততঃ” বলিয়া হান দিয়াছেন, কিন্তু আৰ এক স্থলে—সাক্ষৰজনীনতাকেই মুখ্য মৌলিক কৰিয়া, তুলিয়াছেন।

উল্লিখিত কারণে, প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি ট্র্যাজেডির অর্থাৎ ঋগ্‌টি ট্র্যাজেডির পর্যায়ে উন্নীত হইতে পারে নাই। পক্ষে যে যুক্তিগুলি দেওয়া হইয়াছে, উহারা নাটকের দৈহিক লক্ষণ মাত্র—যদিও (অবশ্য) সার্বজনীনতা আত্মিক লক্ষণ। কিন্তু সার্বজনীনতাকে নিকল সাহেব যত মুখ্য করিতে চাহিয়াছেন, বস্তুতঃ উচ্চাঙ্গ নাটকে উহা তত মুখ্য দাবী করিতে পারে কি না সন্দেহ, আর করিলেও অতিপ্রাকৃত ঘটনা—দেব দেবীর আবির্ভাব, ভূত প্রেতের আবির্ভাব-অন্তর্ধান প্রভৃতি সার্বজনীনতা সৃষ্টির পক্ষে যথেষ্ট নহে। নাটকখানি, অতএব, ট্র্যাজেডি নহে—হইয়াছে মেলোড্রাম। “মেলোড্রাম”র শিথিলবদ্ধতা, আকস্মিক ঘটনাবাহুল্য, চমকসৃষ্টিপ্রবণতা, সঙ্গতিদৈহ্য, অন্তর্মুখীনতার অভাব নাটকখানিতে যথেষ্ট পরিমাণে পাওয়া যায়। অতএব সিদ্ধান্ত কবা যাইতেছে যে ‘প্রতাপ-আদিত্য’ লঘুবদ্ধ এবং বিলাদ-পরিণাম একখানি বোমাধ্বকর নাটক অর্থাৎ ‘মেলোড্রাম’।

এখন, কোন নাটকে মেলোড্রামা বলা আর প্রথম শ্রেণীর নাটক না বলা একই কথা। কারণ পূর্বেই বলা হইয়াছে, কতকগুলি ক্রেটিব জন্মই ট্র্যাজেডি ‘মেলোড্রামা’ব স্তরে নামিয়া যায়। অতএব এ সিদ্ধান্ত এখন অনিবার্য যে প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি প্রথম শ্রেণীর সাহিত্য-শিল্প হইতে পাবে নাই।

রসবিচার ও অভিনয়-সাফল্য

তবে কি প্রতাপ-আদিত্য নাটকে রস-নিষ্পত্তি ঘটে নাই? অপ্রিয় সত্য এই—বাস্তবিক রস-নিষ্পত্তি সূর্য্যুভাবে ঘটে নাই, যাহা ঘটিয়াছে, সংস্কৃত সাহিত্য-শাস্ত্র মতে তাহা ‘রসাতাস’। এই ধরনের রস-নিষ্পত্তিকে ঔপচারিক নিষ্পত্তি ছাড়া আর কিছুই বলা চলে না।

যাহা হউক, প্ৰশ্ন উঠে—প্ৰতাপ-আদিত্য কোন্ বসেৰ নাটক ? নাটকখানিৰ অধিকাংশ ব্যাপিয়া বীৰ প্ৰভৃতি নানা বস থাকিলেও উপসংহাৰ অংশে কৰুণ বসেবই প্ৰধান ও স্থায়িত্ব হইয়াছে। অভিনয় দৰ্শনান্তে হৃদয়ে শোকাহুভূতিই সঞ্চারিত হয়। স্থায়িত্বৰ শোচনা বলিয়া নাটকখানি উপচাবতঃ কৰুণ বসাত্মক।

অথচ যে নাটকে ঔপচাৰিক বস-নিষ্পত্তি, যে নাটক শিল্প হিসাবে বাঞ্ছনীয় অভিব্যক্তি লাভ কৰিতে পাবে নাই এবং নানাবিধ ক্ৰটিৰ জন্ত যাহা বোমাধ্বকৰ মেলোড্ৰামৰ স্তৰে নামিয়া গিয়াছে, সেই নাটকেৰ প্ৰথম অভিনয়ে বিশ্বকৰ আকৰ্ষণ ও সাফল্য ঘটিয়াছিল। শ্ৰীযুক্ত হেমেন্দ্ৰ নাথ দাশগুপ্ত মহাশয়েৰ সাক্ষ্য হইতে আমবা জানি—“Pratapaditya was staged on August 15, 1903, and the Star now began to draw over-crowded houses every evening and many had to return disappointed for want of accomodation. It had a continued run for 25 nights and the play too was very successful.” শ্ৰীযুক্ত দাসগুপ্ত মহাশয় নিজেৰ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাও জানাইয়াছেন—মফঃস্বল হইতে আসিয়া এক শনিবাবে তিনি আট আনাব টিকিট কিনিতে গিয়াছিলেন, কিন্তু গুলিলেন যে চাব টাকাব আসনও পূৰ্ণ হইয়া গিয়াছে।

একাদিক্ৰমে পচিশ বাত্ৰি পূৰ্ণপ্ৰেক্ষাগৃহে অভিনয়, নাটকখানিৰ অভিনয় সাফল্যেবই নিদৰ্শন। অধিকন্তু নাটকখানি বহুমঞ্চে বহুবাৰ অভিনীতও হইয়াছে (এখনও মাঝে মাঝে হয়)।

এই তথ্যেৰ উপৰি নিৰ্ভৰ কৰিয়া, নিশ্চয়ই কেহ বলিতে পাবেন যে নাটকখানিৰ অভিনয়েৰে (দৃশ্যেৰে) মাত্ৰা যথেষ্টই আছে—নাটকখানিৰ মঞ্চসাফল্য (stage-success) আশাহুৰূপ অপেক্ষা

কম নহে। অতএব সার্থক নাটকের অস্তুতম লক্ষণ ইহাতে রহিয়াছে।

কিন্তু কেন এই দর্শক সমাগম? ইহা কি নাটকখানির শৈল্পিক উৎকর্ষের আকর্ষণের ফল অথবা অশ্লিষ আকর্ষণের ফল? ইহা কি নাটকের আভ্যন্তরীণ রস-মাধুর্যের আকর্ষণের ফল অথবা দর্শকগণের মানসিক বুদ্ধিস্বাভাবিত তাড়নার নির্বিকার প্রতিবেদন মাত্র? পূর্বেই আমরা বলিয়াছি, নাটকখানি “মেলোড্রামা” অর্থাৎ উচ্চাঙ্গের শিল্প-সৃষ্টি নহে। অতএব শৈল্পিক উৎকর্ষের আবেদন এস্থলে খুব কার্যকরী হইতে পারে না। তবে?

রসাস্বাদন ব্যাপার

এ কথা সর্বদাই মনে রাখা প্রয়োজন যে কোন রচনা-শিল্পের আবেদন সাময়িক অর্থাৎ বহু প্রকারের ধণ্ড ধণ্ড তৃপ্তির সমবায়ে অথও বা একক আনন্দাশুভূতি। যতগুলি উপাদানের সংযোগে রচনার সৃষ্টি, ততগুলিই উহার ধণ্ড এবং প্রত্যেক ধণ্ডের চমৎকারিতার সমবায়ে অথও রসাস্বাদন। বিষয়, ভাষা, ভাব, কল্পনা, অশ্লুভাব (বিশ্লেষণ) প্রভৃতি রচনার উপাদান। স্মরণ্য শৈল্পিক আনন্দের মধ্যে সকল উপাদানেরই কম বেশী দান থাকে। কোন রচনায় হয়ত বিষয়-মহিমা বেশী থাকে, কোথাও হয়ত ভাব-গৌরব, কোন ক্ষেত্রে যত ভাষার লালিত্য ও বৈচিত্র্য, কোথায়ও হয়ত কল্পনা-বৈচিত্র্য ও পারিপাট্যের আকর্ষণ লক্ষণীয় হইয়া দাঁড়ায়। এইরূপ নানাবিধ আবেদনের সমষ্টি শৈল্পিক আনন্দবোধ। ফলে রচনা-বিচারে অনেক স্তম্ভই বিভ্রান্তি ঘটে এই কারণে যে কোন একটী উপাদান প্রাধান্য বিস্তার করিয়া শৈল্পিক মূল্য নির্ধারণে বাধা জন্মাইয়া থাকে। এমন হইতে পারে যে বিষয়টায় এমন একটী নিজস্ব মহিমা বা সাময়িক

আকর্ষণ থাকিতে পারে বাহার ফলে বিষয়টীর সামান্য ও বিশৃঙ্খল উপস্থাপনাও শ্রোতার বা দর্শকের মনে ভাব সঞ্চার করিয়া থাকে। এইরূপ ক্ষেত্রে রসাস্বাদন অপেক্ষা শ্রোতার নিজস্ব বাসনা চরিতার্থতাই বেশী হয়। যুগের চাহিদানুযায়ী বিষয় বা ভাবাবেগ-তীব্র পৌরাণিক বা ঐতিহাসিক কাহিনী গ্রহণ করিলে স্রষ্টা সহজ আবেদন-টুকু হাতের পাঁচ হিসাবেই পাইয়া থাকেন। এইরূপ ক্ষেত্রে রচনার যথার্থ শিল্পমূল্য কম হইলেও যুগমনের অতিকাম্য বিষয় উপস্থাপিত করিয়া যুগমনে বেশ স্পন্দন সৃষ্টি করিতে পারেন। স্পন্দন ও শৈল্পিক আকর্ষণ একত্রে রচনার “সামগ্রিক আকর্ষণ” সৃষ্টি করিয়া থাকে। অতএব রচনায় যথার্থ শৈল্পিক মূল্যের মাত্রা কম থাকিলেও অর্থ্যাৎ শক্তির সমাবেশে ভাব-সঞ্চারণের ক্ষমতায় (power of communication) রচনা ক্ষীণশক্তি হইলেও, সাময়িক অতিকাম্য ভাবনা বা চাহিদা ধারণ করিয়া উহা জনমনকে বেশ আকর্ষণ করিতে পারে। কারণ যুগ-চেতনার অমুকুল বা অতিকাম্য বিষয়ের নিজস্ব ভাবোদ্দীপনী শক্তি (রিডেটিভিটি পাওয়ার) থাকে এবং উহারই ফলে বিষয়ের কোন একটী অংশের উল্লেখ বা সংকেতমাত্র সমগ্র ধারণামণ্ডল সক্রিয় হইয়া উঠিয়া চেতনাকে উদ্দীপিত করিয়া তুলে।

প্রতাপ-আদিত্য নাটকের অভিনয়-সাফল্যের কারণ অমুসন্ধান করিলে দেখা যাইবে যে বিষয়বস্তুর ভাবোদ্দীপনী শক্তিই সাফল্যের মুখ্য কারণ। প্রতাপাদিত্য বাংলার শৌর্য-বীর্যের, বাঙালীর স্বাধীনতা-কামনাব ও সংগ্রামের অতুলনীয় প্রতীক—সর্বগ্রাণ্য উত্তরসাধক। ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষার্ধ্বে এবং বিংশ শতাব্দীর প্রথমে বাঙালী যখন স্বাধীনতা-কামনায় উদগ্ৰ ও ব্যাকুল—শিবাজী উৎসবের অমুকরণে, উত্তরসাধকদের পূজার জন্ত যখন সে একাগ্ৰ উদ্গুধ—তখন সীতারাম, কেদার রায় ও প্রতাপাদিত্যই শক্তি-তীর্থের দেবতারূপে বাঙালীর

সম্মুখে আসিয়া দাঁড়াইলেন। শক্তি-সাধনায় সঙ্কলিত বাঙ্গালী কায়মনে শক্তির উদ্বোধন কবিতে, উত্তবসাধকদের প্রাণবন্তায় বাংলাব আকাশ-বাতাস প্রাণময় তেজোময় কবিতে চেষ্টিত হইলেন। প্রত্যক্ষ-ভাবে জাতিকে পবাধীনতাব বিকল্পে আহ্বান কবিতে না পাবিয়া, পবোক্ষভাবে শক্তি-সাধকদের জীবনীৰ মধ্য দিয়া জাতিকে উদ্বুদ্ধ করিতে তৎপর হইলেন।

কবিচিত্ত জ্ঞাতসাবে বা অজ্ঞাতসাবে যুগের প্রবণতায় সহ-যোগিতা না কবিয়া পাবিল না—পুৰাতন প্রতীকের মধ্য দিয়া তাঁহাবা নূতন জীবনের আশা-আকাঙ্ক্ষা ও কৰ্ত্তব্য রূপায়িত কবিতে সচেষ্ট হইলেন।

রচনার প্রেরণা

এই চেষ্টাবই অন্ততম প্রকাশ “প্রতাপ-আদিত্য” নাটক। বিংশ শতাব্দীর প্রথম বৎসবই বঙ্কিমচন্দ্রব সীতাবাম নাট্যকপে বঙ্গমঞ্চের আলোকেব সম্মুখে আবিভূত হইল। সীতাবামেব স্বাধীনতা-কামনা ও চেষ্টা—তৎসহ হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের তথা একজাতীয়তাব স্বপ্ন জাতিব চিত্তে নূতন উদ্দীপনা সৃষ্টি কবিল। এই উদ্দীপনায় জাতিব স্নায়ুতন্ত্র নূতন ও তীব্রতব উদ্দীপনাব কামনায় উৰগ্ৰীব হইয়া উঠিল। সেই উদ্দীপনাব মুখেই প্রতাপ-আদিত্যের আবির্ভাব। *Indian Stage* নামক গ্রন্থে শ্রীবৃক্ত হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত মহাশয় লিখিয়াছেন “*Sitaram inspired Khirode prasad to write a drama on another national hero—Pratapaditya and it too produced a great sensation in the country.*” এই ‘sensation’ এর অন্ততম কারণ সম্বন্ধে তিনি আগে লিখিয়াছেন, “besides the times were

also exciting.” ‘পশ্চিম বঙ্গ পত্ৰিকা’ৰ ৰবিবাসৰীয়া সংখ্যাৰ (৫ই অগ্ৰহায়ণ, ৰবিবাব, ১৩৫৫ সাল) ফণী বায় মহাশয় “সেকেলে কথা” প্ৰবন্ধে এই সময়েৰে এবং প্ৰতাপ-আদিত্য নাটক ৰচনাৰ চমৎকাৰ বৰ্ণনা দিয়াছেন। সামান্য একটু অংশ উদ্ধাৰ কৰিবাব লোভ কিছুতেই সংবৰণ কৰিতে পাবিলাম না : “এইভাবে অনেকস্থলেই তৰুণদেব গুপ্ত অভিযান... অসাফল্য হওয়ায়.....ব্ৰহ্মবান্ধব উপাধ্যায় ও ভূপেন দত্ত মহাশয় প্ৰমুখ কতিপয় বিশিষ্ট ব্যক্তি ঠাৰেব হবি বঙ্গ মহাশয়েৰ নিকট উদ্দেশ্য উত্থাপন কৰা মাত্ৰ বঙ্গ মহাশয় তদুপেই সন্মত হন... .. হবি বঙ্গ মহাশয় তীক্ষ্ণদী ব্যক্তি, তিনি যখন গুনলেন নৃত্যগোপাল ও অমৃত বঙ্গ এ সঙ্কে আতঙ্কে অস্থিৰ—ছায়াবও দুৰে থাকাকালি জ্ঞানিয়াছেন, তখন পূৰ্ব প্ৰথমত অমৃত বঙ্গকে উত্তেজিত কৰে প্ৰহসনেৰ মাৰফত প্ৰচাৰ কাৰ্য্য না চালিয়ে অমৃত মিত্ৰেৰ সাথে পৰামৰ্শ কৰে ক্ষীৰোদপ্ৰসাদকে দিয়ে গুৰুগন্তীৰ নাটকেৰ মাৰফত উদ্দেশ্য সিদ্ধ কৰতে বন্ধপৰিকৰ হন।... ক্ষীৰোদপ্ৰসাদ কাণে শোনা মাত্ৰ প্ৰস্তুত—পুৰাতন নানাগ্ৰন্থ ইতিহাস খাটতে স্ক্ৰু কবলেন। প্ৰফেচৰ শ্ৰীযুত গনুথ বঙ্গ মহাশয় এ বিষয়ে চাব আনা তথ্য দিয়ে নাট্যকাৰকে উৎসাহিত কবলেন ; অমৃত মিত্ৰেৰ আবেদনে ‘বিজয়া চৰিত্ৰ’ এবং হবি বঙ্গ মহাশয়েৰ চাহিদা মিটাতে যশোহৰেৰ এক শাৰ্দুলবৰ-মুখবিত অবগ্যমধ্যে যশোবেশ্বৰীৰ মন্দিৰ ও মূৰ্ত্তিৰ সম্মুখে ধ্যানবত বাঙ্গালী জাতিৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপ চণ্ডীৰৰ ও ভবিষ্যৎপন্থানিৰ্দেশকাৰিনী বিজয়াকে দাঁড কৰিয়ে অপূৰ্ণ দৃশ্যেৰ অবতাৰণা কবলেন। এ বকম ‘সিডিশন’ দৃশ্য কোন নাটকে আছে ?”

ভাব-সম্পদ

পরিস্কার দেখা যাইতেছে যে জাতির উদ্বল মানসিক চাহিদার মুখে উপস্থিত হওয়ার ফলেই নাটকখানি ঐরূপ মঞ্চ-সাফল্যের অধিকারী হইয়াছিল। যুগটীর বিশ্লেষণ করিলে দেখা যায়, বাঙালী (ভারতবর্ষের মধ্যে তখন অগ্রণী) হিন্দু-মুসলমানের সমবায়ে জাতি গঠন করিতে উদ্বুদ্ধ, (খ) দেশের জন্ত জাতির মুক্তির জন্ত জীবনোৎসর্গকে সর্বাপেক্ষা বড় ধর্ম এবং শ্রেষ্ঠ কীর্ত্তি বলিয়া মনে করে, (গ) পারস্পরিক অনৈক্য, বিশ্বাসঘাতকতা ও স্বার্থপরতাই যে জাতির দুর্গতির জন্ত দায়ী এ সত্যকে সে মর্মে দিয়া জানিতে ও জানাইতে চাহে, (ঘ) কাম্মনে বাঙালী শক্তির উদ্বোধন চাহে, (ঙ) নারী-শক্তির জাগরণও তাঁহাদের অগ্ৰতম কাম্য বিষয়। প্রতাপ-আদিত্য নাটকে যুগের উল্লিখিত আকাজ্ঞাগুলিকে উপস্থাপিত করিতে চেষ্টা করা হইয়াছে। এইগুলি নাটকখানির ভাব-সম্পদ বলা যাইতে পারে। এই ভাব-সম্পদের আকর্ষণ বিষয়-বস্তুর সহজ আকর্ষণের সহিত যুক্ত হওয়াতেই নাটকখানির ‘আকর্ষণ’-শক্তি বাড়িয়া গিয়াছে এবং সেই কারণেই অভিনয়-সাফল্যের মাত্রা অত বেশী।

বাস্তবিক, এই নাটকখানিতেই প্রথমে হিন্দু-মুসলমানের ঐক্যের তথা ধর্মনিরপেক্ষ জাতীয়তাবাদের আহ্বান শোনা যায়। হিন্দু-মুসলমান যে এক জাতি, তাহাদের একমাত্র পরিচয় তাহারা বাঙালী—হিন্দু প্রতাপের এবং মুসলমান ঈশাখাঁর মুখে তাহার প্রথম অঙ্গীকার পাওয়া গেল। প্রতাপের ঘোষণা—“হিন্দু-মুসলমান এক মায়ের দুই সন্তান। এক অরে প্রতিপালিত, এক ন্নেহরসসিক্ত। বাল্যে ক্রীড়ায়, যৌবনে মাতৃকার্য্যে, প্রতিযোগিতায়, বার্কক্ষেয় আঙ্গীয়তায়—এস তাই সব—আমরা এক প্রাণে এক মনে মায়ের

হুঃখ দূর করি। পরস্পরের সহায়তায় বন্ধে মহাবশোরের প্রতিষ্ঠা করি। মাতৃসেবাকার্য্যে আর আমরা ত্রাঙ্গণ নই, শূঙ্গ নই, সেধ নই পাঠান নই—বঙ্গসন্তান”। (৩য় অঙ্ক—৩য় দৃশ্য দ্রঃ)।

হিন্দু প্রতাপাদিত্যের মুখে যে ঐকান্তিক আকাঙ্ক্ষা আহ্বান হইয়া ধ্বনিত হইয়াছে, মুসলমান দৈশাখীর মুখে সেই আকাঙ্ক্ষাই আন্তরিক আশ্বাসবাণী রূপে উচ্চারিত হইয়াছে। দৈশা খাঁ প্রতাপকে তথা সমগ্র মুসলমান সমাজকে আশ্বস্ত করিতে বলিয়াছে—“ছুদিন বাদে সবাই বুঝবে বাংলা মুলুক হিন্দুয়ও নয়, মুসলমানেরও নয়—বাঙ্গালীর” (৩য় অঙ্ক—৭ম দৃশ্য)। এই সাম্প্রদায়িক-চেতনা-শূন্য জাতীয়তা-বোধের উদ্বোধন ও প্রচার নাটকধানির অতি-মূল্যবান ভাব-সম্পদ।

দ্বিতীয়তঃ প্রতাপের জীবনে মাতৃভূমির জন্ত আত্মোৎসর্গের যে ঐকান্তিক একাগ্রতা দেওয়া হইয়াছে তাহারও ভাব-মূল্য খুবই বেশী। প্রতাপ ধন চান না, যশ চান না, পুণ্য চান না, প্রতিষ্ঠা চান না—একমাত্র যশোর চান। প্রতাপের অটল সঙ্কল্প—“আমি যশোর চাই—নরকের প্রচণ্ড অনল-পথ ভেদ করেও যদি আমাকে যশোর ফিরিয়ে আনতে হয়, তবু আমি যশোর চাই”—স্বর্গ হইতেও মাতৃভূমি প্রতাপের কাছে গরীয়সী। তাই তাঁহার অন্তরের কথা—“সম্মুখ-সমরে, দেহত্যাগে যে স্বর্গ আমি সে স্বর্গ চাই না। যে কার্য্যে স্বর্গাদপি গরীয়সী মাতৃভূমি বিন্দুমাত্রও উপকার হয় সে কার্য্যে যদি নরকও অদৃষ্টে থাকে, স্বর্ঘ্যকান্ত! যদি বুঝতে পারি—মা আমার বেঁচেছে—তা’ হ’লে আমি হাসিমুখে নরকেও প্রবিষ্ট হ’তে পারি।” প্রতাপের এই কামনায় যুগের কামনাই প্রতিকলিত।

তৃতীয়তঃ জাতিবিরোধ, পারস্পরিক অবিশ্বাস ও অনৈক্য এবং ক্ষুদ্র স্বার্থের জন্ত দেশদ্রোহিতা যে স্বাধীনতা লাভের ও রক্ষার অন্ত-

রায় এই আত্ম-বিশ্লেষণও তখন খুবই অতিকাম্য। চতুর্থতঃ বাঙালীর—বিংশ শতাব্দীর বাঙালীর—শক্তিমন্থে দীক্ষা গ্রহণের কামনাও নাটকে রূপায়িত। গোবিন্দদাসকে যশোর ত্যাগে বাধ্য করায় এবং বিজয়ার শক্তিমন্থেব প্রচারে উনবিংশ-বিংশ শতাব্দীর বাঙালীর বৈষ্ণব-দৈত্বে প্রতি বিরাগ এবং শক্তি-সাধনার প্রতি অমুরাগ স্তম্ভরভাবে প্রকাশ করা হইয়াছে। পঞ্চমতঃ কল্যাণীর এবং বিজয়ার মধ্যে নারী-শক্তির পুনরুদ্ধোধনের যে চেষ্টা নাট্যকার করিয়াছেন, যুগ-চেতনার কাছে তাহা কম প্রিয় ছিল না। ‘না জাগিলে সব ভারত ললনা ভারত উদ্ধার হবে না হবে না’—কবির সৃষ্টির মধ্যে পুনরাবৃত্ত হইয়াছে। ষষ্ঠতঃ রাজশক্তির হস্তে প্রজার লাঞ্ছনার চিত্রে রাজাকে ডাকাত আখ্যা দিয়া, নাট্যকার ব্রিটিশের প্রতি ভারতীয় মনোবৃত্তির প্রকৃত পরিচয় লিপিবদ্ধ করিয়াছেন, তথা বাঙালীর ব্রিটিশ বিরাগকে পরোক্ষভাবে তৃপ্ত করিয়াছেন। তাবপর রডার উক্তির মধ্যেও ভারতবাসীকে ব্রিটিশ কি চক্ষে দেখে তাহাও প্রকাশ পাইয়াছে—“শাদা নিশেন তুললে শাদা মাখুয় মারতে বাইবেলে নিষেধ আছে। কিন্তু কালা আদমি—অসত্য কালা—ড্যাম নিগার—মারিয়া ফেল—মারিয়া ফেল—উদ্ধার কর, পুণ্যি আছে”—রডাব এই উক্তিটা স্বৈতকায় জাতির বিশেষতঃ ইংরেজদের মনোভাবের নিদর্শন রূপেই দেখা দিয়াছে—ফলে ব্রিটিশ-বিরাগকেই পুষ্ট করিতে সাহায্য করিয়াছে।

নাটকের কাহিনী ও গঠন

এই সকল ভাবের আকর্ষণের সহিত কাহিনী-কৌতুহল যুক্ত হইয়া নাটকখানির শৈল্পিক দৈত্বে অস্তুরালে ফেলিয়া দিয়াছে। কাহিনী-কল্পনার মধ্যে নাট্যকার অপ্রত্যাশিত তথা আকস্মিক ঘটনা

উপস্থাপন কৰিয়া কাহিনীৰ গতিতে কৌতূহল-তীব্ৰতা সংবন্ধেৰে চেষ্টা কৰিয়াছেন। বিশেষতঃ যশোবেশ্বৰীকে বক্তৃতাংসেৰে দেহ দিতে যাইয়া যে বিজয়া চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰিয়াছেন, তাহাতে শুধু একাধাৰে নবীন-ভোগ্য শক্তি-দৰ্শন এবং বুদ্ধ-মনোমুগ্ধকৰ দেবী-মাহাত্ম্যই প্ৰকাশ পায় নাই, কাহিনীকে অলৌকিক আবহাওয়াৰ বোমাঞ্চকৰ কবিতা তুলিয়াছে। যে বিজয়াৰ একহাতে প্ৰবীণদেব মুক্তিদায়ী-সুখা ভক্তি এবং আৰ এক হাতে নবীনদেব সঞ্জীবনী-সুখা মহাশক্তি, সেই বিজয়া-চৰিত্ৰেৰ আকৰ্ষণ সহজেই অনুমেয়। এইদৰে নানা প্ৰকাৰ আবেদনে নাটকখানিৰ গন্ধসামান্য যথেষ্ট পৰিমাণেই ঘটয়াছে এবং এখনও না হয় এমন নহে।

কিন্তু, নাটকীয় পৰিস্থিতি সৃষ্টি, কাহিনীৰ বিকাশে কৌতূহল বজায় ৰাখা এবং নানাবিধ ভাবেৰ কথাৰ যোজনা—সৃষ্টিব্যাপাৰে উপেক্ষণীয় না হইলেও, প্ৰথম শৈলীৰ সৃষ্টিৰ বড় লক্ষণ ইহাৰা ছাড়াও অৱ কিছু এবং সেই অৱ কিছু—“penetrating and illuminating power of characterisation” এবং বচনাৰ দৈহিক স্তম্ভা এবং মানসিক তীক্ষ্ণতা ও ব্যাপকতা। এই ‘অৱ কিছু’ৰ হিসাবে নাটকখানি উচ্চাঙ্গৰ শিল্প হইব পাৰে নাই।

প্ৰথমেই ধৰা যাব—দৈহিক স্তম্ভা বা গঠন-পাৰিপাট্যেৰ বিষয়। প্ৰত্যেক শিল্প বস্তু সৃষ্টি পদাৰ্থ হিসাবে “অবয়বী” বিশেষ, অৰ্থাৎ নানা অবয়ব বা অঙ্গৰ সমাবেশে একটা মূৰ্ত্তি বিশেষ। প্ৰত্যেক মূৰ্ত্তিৰই একটা স্বাভাৱিক আয়তন বা আৱৰ্ত্তি থাকে, আৰ সেই আয়তন নিৰ্ভৰ কৰে অবয়ব সংস্থানেৰ স্তম্ভাৰ উপৰে এবং সেই স্তম্ভাৰ মাত্ৰাৰ উপৰেই নিৰ্ভৰ কৰে মূৰ্ত্তিটিৰ দৈহিক সৌষ্ঠৱ—ৰূপশ্ৰী। সেইদৰে শিল্পেৰেও একটা আয়তন বা ‘অঙ্গ-বিহীন’-মাত্ৰা আছে এবং সেই আয়তনেৰে সৌষ্ঠৱ নিৰ্ভৰ কৰে গঠন-স্তম্ভাৰ উপৰে—“মন্ধি”-

সংস্থাপনের উপর। কোনও বিশেষ অঙ্গের অতিক্ষীণতা বা অসম্পূর্ণতা যেমন অঙ্গীর বা দেহীর দেহ-বিকৃতিরই লক্ষণ, তেমনি শিল্পেও কোন অংশের বা অঙ্গের অতিবৃদ্ধি এবং অতিক্ষীণতা সৃষ্ট বস্তুর অঙ্গহানিরই নিদর্শন।

‘প্রতাপ-আদিত্য’ নাটকে অবয়ব-সংস্থাপনের শোচনীয় ত্রুটি ঘটিয়াছে। উপস্থাপ্য বিষয়কে সুসঙ্গত সন্ধি-বিভাগে সুবিতস্ত করা, সেই বিভাগের মধ্যে মুখ্য রসের অভিমুখী করিয়া ঘটনা-সংস্থাপন করা এবং সেই সকল ঘটনার মধ্য দিয়া চরিত্র ও রস-সৃষ্টি করা যে রূপ সৃজন-প্রতিভার কাজ, সেইরূপ সর্বোত্তমোমুখী সৃজন-প্রতিভা নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদে নাই।

নাটকধানির মুখ্য উপস্থাপ্য প্রতাপাদিত্যের কীর্তিকাহিনী—অতএব, দৃশ্যযোজনা ও পরিকল্পনা মুখ্য বিষয়ের উপস্থাপনার দিকে লক্ষ্য রাখিয়াই করা উচিত। অথচ দেখা যায় যে, নাটকের মুখেই আলোকপাত করা হইয়াছে শঙ্করের উপরে এবং প্রথম দুই দৃশ্বে প্রতাপের নাম গন্ধ নাই—অর্থাৎ দুইটি দৃশ্যের মধ্যেও নাট্যকার বীজ-স্থাপন করিতে পারেন নাই। ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষিত রচনা করিতে দুইটি দৃশ্য ব্যয় করা শুধু অমিতব্যয়িতা নহে নিছক অপব্যয় বলিয়াই নিন্দনীয়। তারপর শঙ্কর যে উদ্দেশ্যে গ্রাম পরিত্যাগ করিলেন সে উদ্দেশ্যানুযায়ী কাজ করেন নাই—প্রজাদের দুঃখহর্দিশার কথা যশোর রাজের কাছে নিবেদন করিতেই—মুখপাত্রের কার্য্য করিতেই—শঙ্কর প্রসাদপুরের গরিব প্রজাদের সঙ্গে যশোর আসিয়াছিলেন। অথচ প্রজাদের সম্বন্ধে বাগ্‌নিষ্পত্তি করিতে তাঁহাকে দেখা যায় না; পক্ষীর মন্তক চূর্ণ করিয়া চমক লাগাইবার অতি-উৎসাহে শঙ্কর আসল উদ্দেশ্যের কথাই ভুলিয়া গিয়াছেন। নাট্যকারের দৃষ্টি ‘বাণবিদ্ধ পক্ষীর’ দ্বারা চমক সৃষ্টির

মধ্যে আবদ্ধ থাকার তিনি পূর্বাপর চেতনা হারাইয়া ফেলিয়াছেন। তারপর প্রথম অঙ্কের অষ্টম দৃশ্যটি সর্বতোভাবে নিরর্থক বলা যাইতে পারে। বিক্রমাদিত্যের সম্মুখেই শঙ্কর ও প্রতাপের মধ্যে লক্ষ্যবেধের যে প্রতিযোগিতা ঘটিয়াছিল তাহার পরেও—হা ঠাকুর, তোমার নাম কি?—বিক্রমাদিত্যের এই প্রশ্নটি অদ্ভুতই লাগে। অধিকন্তু এই দৃশ্যটিতে ‘টিংটিঙে ভেতো বাঙ্গালী’ বা ‘শিড়িঙে বাঙ্গালী’কে যে গালাগালি করা হইয়াছে তাহা কালাতিক্রমণ দোষে দৃষ্ট এবং খুবই অবাস্তব। কাহিনীর বিকাশেও উহার কোন কার্যকারিতা নাই। নাট্যকার বর্তমানের কাছে অতীতকে দেখিয়াছেন।

দ্বিতীয় অঙ্কটিও অপব্যয়ে পরিপূর্ণ। ছয়টি দৃশ্যের মধ্যে চারিটি দৃশ্যই কেন্দ্র-বিমুখ অর্থাৎ প্রধান ঘটনার সহিত ইহাদের প্রত্যক্ষ যোগ নাই। দ্বিতীয় দৃশ্যে যশোরের প্রাস্তরে গোবিন্দদাস ও বিজয়ার মুখে জন্মভূমির মায়া-মহিমা কীর্ত্তন ভাবাদর্শের দিক দিয়া প্রশংসনীয় হইলেও বেশ ধাপছাড়া। আর চতুর্থ, পঞ্চম ও ষষ্ঠ তিনটি দৃশ্য শঙ্কর-গৃহিণী কল্যাণীর জন্ত প্রয়োজনা করা অবয়ব যোজনার শোচনীয় ত্রুটি বলা যাইতে পারে। কল্যাণীকে উদ্ধার করা প্রতাপাদিত্যের যত বড় কীর্ত্তিই হউক, প্রতাপের অভ্যুত্থানের প্রত্যক্ষ চেষ্টার সহিত উহার কোন অন্তরঙ্গ যোগ নাই। এই অঙ্কে প্রতাপাদিত্যের সনন্দলাভ—আগ্রাজীবনই প্রধান উপস্থাপ্য বিষয় হওয়া উচিত। কিন্তু নাট্যকার কল্যাণীর ব্যাপারে অত্যধিক আগ্রহ দেখাইতে যাইয়া শিল্প-সংযম রক্ষা করিতে পারেন নাই। বিষয়বস্তুর পরিবর্তনের দিক দিয়া দ্বিতীয় অঙ্কটি অসম্পূর্ণ ও অক্ষম।

তারপর, তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে নাট্যকার যে ঘটনা-সন্নিপাত ঘটাইয়াছেন, তাহা এত অসঙ্গত ও অস্বাভাবিক যে কিছুতেই সহজ মনে গ্রহণ করা যায় না। নবাব সের খাঁ কল্যাণীকে বন্দী করিতে না পারিয়া

আক্রোশে যশোর আক্রমণ করিয়াছেন এবং পঞ্চাশ হাজার সৈন্যও প্রেরণ করিয়াছেন ; এই আক্রমণের কারণ—শঙ্করের সাক্ষ্য জানা যায়—“কল্যাণীকে বন্দি করিতে এসেছিল। আপনার জন্তে পাবেনি। তাই আক্রোশে নবাব যশোর আক্রমণ করতে আসুছে।” কিন্তু আমরা জানি যে, আগ্রা গমনের পথেই প্রতাপ কল্যাণীকে উদ্ধার করিয়াছিলেন এবং তাহা দীর্ঘকাল পূর্বের কথা। “দীর্ঘকাল অনুপস্থিতির পব” প্রতাপ যশোবে প্রত্যাবর্তন করিতেই সেব গাঁব আক্রোশ আক্রমণে চেতিয়া উঠিয়াছে—এইরূপ ঘটনা ঐতিহাসিক তো নহেই, কল্পনা হিসাবেও অসঙ্গত। ঘটনাব সন্নিপাত তথা চমক ও কৌতুহল সৃষ্টিব চেষ্টা করা নিন্দনীয় নহে, কিন্তু যেখানে সন্নিপাত দুর্বল ভিত্তি উপর স্থাপিত হয়—অর্থাৎ সঙ্গতি ও সম্ভাব্য-বোধকে আঘাত করিয়া বসে, সেখানে উহাকে নিন্দা না করিয়া উপায় নাই (দশটীর শেষাংশ দৈবী বিভীকায় বাস্তবিকই বোমাধুকব)।

তৃতীয় অঙ্কে আটটি দৃশ্যের সমাবেশে বিষমবস্তুর বিস্তার বা বিকাশ খেটুকু ঘটানো হইয়াছে তাহা আনো কম অবসরে ঘটানো যাঠিত। কয়েকটি দৃশ্যের অবাস্তবতা একটু লক্ষ্য করিলেই ধরা যায়। পঞ্চম ও অষ্টম দৃশ্যে বস ও ভাব কোনটাই আবেদী হইয়া উঠে নাই। অষ্টম দৃশ্যে নিজয়া মেবী মূর্তি ধারণ করিয়া যে অলৌকিক আভা বিকীরণ করিয়াছেন তাহা চমক হিসাবে যত মনোভোলাই হউক—নাটকখানিকে অতিপ্রাকৃত আবহাওয়াব চাপে বেশ লব করিয়া ফেলিয়াছে। এই একটা অঙ্কের মধ্যে নাট্যকাব প্রতাপাদিত্যের আভ্যুদয়িক কার্যকলাপ অন্তর্ভুক্ত করিতে সচেষ্ট হইয়াছেন, কিন্তু তাঁহাব চেষ্টা সন্তোষজনক হয় নাই। প্রতাপাদিত্যের মধ্যাহ্ন-দীপ্তিব ঔজ্জ্বল্য অঙ্কটীতে আশাশূন্যক উপভাসিত হয় নাই। আয়োজনের আডম্বের তুলনায় প্রয়োজন-সাধন খুবই অকিঞ্চিৎকর। অঙ্কটী ‘প্রতিমুখ’ সন্ধিব (পঞ্চ সন্ধি : মুখ,

প্রতিমুখ, গর্ভ, বিমর্ষ, উপসংহৃতি) সীসার মধ্যেই রহিয়া গিয়াছে ; গর্ভ-সন্ধির পরিবর্তিতর চূড়ান্ত ভাব-বিকাশ (Climax) ইহাতে পাওয়া যায় না ।

চতুর্থ অঙ্কে মোগলের সহিত প্রথম সংঘর্ষ এবং প্রতাপের রাজ-নৈতিক প্রতিষ্ঠার পরম নিদর্শন আভিমুখী পরাজয় । “হয় ধ্বংস নয় হিন্দুস্থান” (হিন্দুস্থান কথাটা লক্ষণীয়) এই সংকল্প প্রতাপের জীবনের চরম আবেগময় মুহূর্তের প্রকাশ । কিন্তু ‘চাকসিরি’ অধিকার করিতে প্রতাপ যে কারণে মরিয়া হইয়া উঠিয়াছিলেন এবং শত্রুর যে-কারণে বলিয়াছিলেন “যেমন করে হোক চাইই চাই”—রডার আত্ম-সমর্পণের সঙ্গে সে কারণের শক্তি স্তিমিত হইয়া গিয়াছিল ; তৃতীয় অঙ্কের সপ্তম দৃশ্যে প্রতাপের মধ্যে ‘চাকসিরি’ দাবী ‘চাইই-চাই’ রূপে দেখা দিয়া চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে আসিয়া তীব্রতা হারাষ্টয়া ফেলিয়াছে ।

চাকসিরি দাবীর তীব্রতা আর ফিরিয়া আসে নাই । পঞ্চম-অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যেব শেষের দিকে চাকসিবি অধিকারের প্রয়োজনীয়তা দেখা দিলেও পূর্বেই প্রতাপ অন্তর্দৈন্তে দুর্বল ও হতাশ হইয়া পড়িয়াছেন, দেখা যায়, প্রতাপ কল্যাণীর কাছে আশীর্বাদ চাহিয়াছেন —“আশীর্বাদ কর মা—আশীর্বাদ কর, শীঘ্র এ রাজ্যের ধ্বংস হোক ।” জামাতার পলায়নে প্রতাপ এতখানি অন্তর্দৈন্তে ভাঙিয়া পড়িয়াছেন যে তাহার দিব্য দৃষ্টিও খুলিয়া গিয়াছে ; তিনি দিবা চক্ষে দেখিয়াছেন, —“বান্ধালীর চিরন্তন দুর্দশা আবার তাকে গ্রাস করবার জন্ত ধীরে ধীরে তার দিকে অগ্রসর হ’চ্ছে” ! শুধু এই পর্য্যন্ত যাইয়াই তিনি ক্ষান্ত হইলেন না, মানসিংহ যশোর আক্রমণ করিয়াছেন শুনিয়া —“বেশ হ’য়েছে” বলিয়া আত্মপীড়নের অন্তত আনন্দ প্রকাশ করিলেন । দেখা যায়, তাঁহার মনে যশোরের ধ্বংস চিন্তাও উদিত হইয়াছে এবং “যশোরের অস্তিত্বের কিছুমাত্রও মূল্য নাই,” এমন কি রডা

যখন বলিল—“তোমার বোবানন্দ চাকসিবি দিবে শটু আনবে তা হামি কি কববে?”—প্রতাপ তখন বিষন্ন হতাশায় শুধু বলিলেন—“শকব। শুনলে?”—চাকসিবির জ্ঞাত প্রতাপের মুখে দীপ্ত দাবী আর শোনা যায় নাই। স্মৃতবাং বসন্তবায়ের হত্যার মত দারুণ একটি কার্যের কারণ হওয়ার শক্তি ‘চাকসিবি’ অনেক আগেই হাবাইয়া বসিয়াছে। তাই বসন্তবায়ের হত্যা ব্যাপারটি নাটকে কারণহীন কার্যের মত স্থাপছাড়া। অথচ এই বসন্তবায়ের হত্যাই নাটকের—বিশেষতঃ ট্রাজেডি সংঘটনে—সর্বাপেক্ষা বড় ঘটনা। ঘটনাটির সন্মতাবহাব নাট্যকার কবিত্তে পাবেন নাই এবং পাবেন নাই বলিয়াই পঞ্চম অঙ্কের চতুর্থ দৃশ্যে ঘটনাটি সন্নিবেশিত কবিয়াছেন। এই ঘটনাটি নাট্যকার এত বিলম্বে উপস্থাপিত এবং এত আকস্মিক ভাবে শেষ কবিয়াছেন যে নাটকের বসের ভাবসাম্য ক্ষুণ্ণ হইয়া গিয়াছে। বসন্তবায়ের হত্যার পবে প্রতাপ আত্মধিকাবে ও অহুতাপে অজ্ঞত্যাগ কবিয়াছেন বটে, কিন্তু ঘটনাটি স্মৃৎসহ অস্তুদ্বন্দ্ব করুণ হইয়া উঠিত পাবে নাই। প্রতাপের আকস্মিক ‘প্রস্থান’ এবং নাটকের স্ববিং সমাপ্তি প্রতাপের তথা নাটকের পবিণামকে দ্বন্দ্ব-করুণ কবিয়া তুলিত পাবে নাই। অমিতব্যয়িতাব ফল অক্ষবে অক্ষবে ফলিয়াছে—প্রথম দিকে নানাকপ অবাস্তব ঘটনায় নাটকের গতি অতিবিলম্বিত—বিডম্বিত ও বটে; কিন্তু শেষের দিকে ঘটনা উর্দ্ধস্থানে ছুটিয়া যেন ভ্রমডি খাইয়া পড়িয়াছে। ‘উদ্দেশ্য’-কেন্দ্রিক কবিয়া ঘটনা নির্বাচন কবিত্তে না পাবায়, ঐতিহাসিক উপাদানের মধ্যে ট্রাজেডির বীজ নিহিত সত্ত্বেও নাটকখানি ট্রাজেডির বা উচ্চাঙ্গ বচনার গঠন পাবিপাট্য পায় নাই। নাটকখানিতে অবযব-সংস্থানের ক্রটি শোচনীয়।

তাবপব, চবিত্র-চিগণের কথা। পবিপাটি অঙ্গ পবিকল্পনা বা

বিজ্ঞাস যে শিল্প-প্ৰতিভাৰ অভিব্যক্তি সেই প্ৰতিভাৱহী আৰ এক
 দিক—চবিত্ৰ-সৃষ্টিৰ ক্ষমতা। প্ৰথম শ্ৰেণীৰ নাটকেৰ বড় বৈশিষ্ট্যই—
 “Penetrating and illuminating power of characterisation”
 (Nicoll). এই নাটকে নাট্যকাৰ ক্ষীৰোদপ্ৰসাদেৰ উভয় শক্তিই
 অত্যন্ত ক্ষীণৰূপে পায় যায়। চবিত্ৰ’ সৃষ্টিৰ জন্তু যে পৰিমাণ পৰ্য্যবেক্ষণ
 ও অন্তৰীক্ষণ আৱশ্যক নাট্যকাৰেৰ মध्ये এই ক্ষমতাৰ মাত্ৰা খুবই
 কম। কোন পাত্ৰ-পাত্ৰীই যথার্থ ভাবে ‘চবিত্ৰ’বান্ হইয়া উঠিতে
 পাবে নাই। শ্ৰদ্ধেয় অধ্যাপক শ্ৰীযুক্ত স্কুমাৰ সেন মহাশয়েৰ
 ভাষায় বলা যায় “চবিত্ৰগুলিতেও পৰিণতিৰ অথবা পূৰ্ণতাৰ অভাব
 আছে” (বাঃ সাঃ ইতিহাস, ২য় খণ্ড)। বাস্তবিক নাটকেৰ প্ৰধান
 প্ৰধান ব্যক্তিৰ কাহাবও চবিত্ৰই এই অভিযোগেৰ বিৰুদ্ধে
 আত্মপক্ষ সমৰ্থন কৰিতে পাবে না। নাট্যকাৰ না ধৰিতে
 পাবিবাছেন চবিত্ৰেৰ গতি-প্ৰকৃতি না উপলব্ধি কৰিবাছেন উহাৰ
 ভব পৰিধি ও গভীৰতা। এই কাৰণেই বিক্ৰমাদিত্যেৰ মध्ये
 দ্বন্দ্ব সৃষ্টি কৰিতে যাইয়া নাট্যকাৰ যাহা সৃষ্টি কৰিবাছেন
 তাহাকে ‘শিব গড়িতে বাদৰ গড়া’ ছাড়া অৰ কিছুই বলা
 চলে না। দ্বন্দ্বেৰ প্ৰকৃতি যথার্থৰূপে ধাৰণা কৰিতে না পাবায়
 চবিত্ৰটী শোচনীয় ভাবে লগ হইয়া পড়িযাছে। সম্ভাৱনবাৎসল্য
 ভ্ৰাতৃ-প্ৰীতি এবং আত্মবক্ষাৰ প্ৰেৰণাৰ মध्ये পাবম্পৰিক দ্বন্দ্বেৰ
 সূন্দৰ অবকাশ থাকিলেও কপায়ণেৰ দোষে তাহা শিল্প-সুসমায
 পৰিণত হইতে পাবে নাই। এমন কি প্ৰধান ও কেন্দ্ৰীয় চবিত্ৰটীতেও
 —প্ৰতাপ-আদিত্যে—ব্যক্তিত্বেৰ সুসম্পন্ন বিকাশ ঘটিতে পাবে নাই।
 প্ৰতাপাদিত্যেৰ মध्ये যতগুলি ব্যক্তিত্বেৰ সম্ভাৱনা স্বাভাৱিক,
 তাহাদেৰ পাবম্পৰিক দাবী ও দ্বন্দ্ব চবিত্ৰটীতে সুসম্পন্ন কপ পায়
 নাই। পিতাৰ প্ৰতি—বিশেষতঃ খুল্লতাত বসন্তবামেৰ প্ৰতি উক্তি

ও ভালবাসা—আত্মপ্রতিষ্ঠার অদম্য কামনা তথা উচ্চাকাঙ্ক্ষা এবং অন্তঃপ্রবৃত্তির পারস্পরিক ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ায় চরিত্রটী চিত্তাকর্ষক হইয়া উঠে নাই (এই কারণেই চরিত্রটী ট্রাজেডি-রূপ হইতে পারে নাই)।

তারপর, রাজা বনস্তরায়ের রূপ খুব স্পষ্ট আকার ধারণ করে নাই। প্রতাপের প্রতি অকৃত্রিম স্নেহের এবং অটল সদাশয়তার প্রত্যক্ষ পরিচয় চিত্তাকর্ষক রূপে কোথাও অভিব্যক্ত হয় নাই। যে তমসরতা বা সহানুভূতি থাকিলে ব্যক্তির হৃদয়বেগের তনুদেশ পর্যাপ্ত স্বরূপ হইয়া দেখা দেয়, নাট্যকারের মধ্যে সেই তমসরতার খুবই অভাব। ফলে তাঁহার সৃষ্ট চরিত্রগুলির দৈহিক সত্তা যতটা আছে, মানসিক সত্তা ততটা নাই। তাঁহার হাতে চরিত্রগুলির মুখ যতটা ফুটিয়াছে, হৃদয় ততটা খুলে নাই এবং এই কারণেই নাটকখানিতে হৃদয়বেগের পরিমাণ (emotional love) অকিঞ্চিৎকর।

এত ক্ষুণ্ণবিচ্যুতি সত্ত্বেও প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি বাঙ্গালীর মধ্যে ও মনে এখনও সাদরে গৃহীত। আজও আমরা প্রতাপ-আদিত্যকে একান্ত ভাবে স্মরণ করিতে চাই—স্মরণ করিতে চাই বাঙ্গালীর কীর্তি-মহিমাকে তথা নিজেকেই স্মরণ করিতে চাই। আজও হিন্দু মুসলমানের ঐক্যের কামনা আমাদের প্রিয়তম জাতীয় কামনা—অসাম্প্রদায়িক চেতনায় জাতিকে উদ্ধুদ্ধ করার সাধনা আজও আমাদের শ্রেয়ঃ সাধনা, আজও আমরা প্রতাপাদিত্যের আহ্বান শুনিতে চাই—বাংলা মুসল্ক হিন্দুর ও নয়, মুসলমানের ও নয়—বাঙ্গালীর। নাটকখানির শৈল্পিক মূল্য ও মহিমা যত কমই থাকুক, এ কথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, নাটকখানিতে যে ঘটনা ও ভাবনা সন্নিবেশিত হইয়াছে, তাঁহার নিজস্ব আকর্ষণ কম

নহে; নাটকখানি দর্পণের মত বাঙ্গালীর শক্তি ও দুর্বলতা প্রতিফলিত করিয়া দেখাইয়াছে। অধ্যাপক শ্রীযুক্ত মনমথ মোহন বসু মহাশয় ভূমিকায় এ সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন তাহা স্বরণ করা যাইতে পারে (অক্ষরে অক্ষরে মতের মিল না থাকিলেও), “প্রতাপ-আদিত্য নাটকখানি এক হিসাবে আমাদের জাতীয় জীবনের ইতিহাস। বাঙ্গালীর শক্তি জগতে দুর্বল, আবার বাঙ্গালীর দৌর্বল্যও চিরপ্রসিদ্ধ, বাঙ্গালী না পারে এমন কার্যই নাই, অথচ বাঙ্গালী প্রবর্তিত কোনও মহাকাব্যেরই শেষ রক্ষা হয় না, কোথা হইতে চরিত্রগত দুর্বলতা ফুটিয়া উঠিয়া সমস্তই পণ্ড করিয়া দেয়।বাঙ্গালী-জীবনের এই হর্ষবিষাদ ভরা ইতিহাস, এই আলো-ছায়ার অদ্ভুত সংমিশ্রণ, প্রতাপ-আদিত্যে অতি সুন্দর রূপে অভিব্যক্ত হইয়াছে। বাঙ্গালী চেষ্টা করিলে কি করিতে পারে, আবার কি দোষে তাহার বহুকালের চেষ্টার ফল ব্যর্থ হইয়া যায় তাহা নাট্যকার যথাসম্ভব চক্ষে আঙ্গুল দিয়া দেখাইয়া দিয়াছেন।”

উপসংহারে বলা চলে—নাটকখানি গঠন-পারিপাট্যে, চরিত্র-চিত্রণে, শিল্প-সৌন্দর্য্যে আকর্ষণীয় হইয়া না উঠিলেও ভাব-মহিমায় ঐশ্বর্য্য নাটকখানির কম নহে। অশিক্ষিত ইহার “বিষয়-বস্তুর” নিজস্ব এমন একটা আকর্ষণ আছে যাহা বাঙালীর চিত্তে অদ্ভুত উদ্দীপনা সৃষ্টি করিয়া থাকে। বিষয়-বস্তুর নিজস্ব মহিমা, কোতুহল জনক ঘটনা-বিস্তার এবং বহুকাম্য ভাব-বৈভব—এই তিনটি বিষয়ের সমাবেশে নাটকখানির সামগ্রিক আবেদন এবং এই আবেদনের মাত্রা সাধারণ চিত্তকে সহজেই আকর্ষণ করিতে পারে।

আলমগীর নাটকের ঐতিহাসিক উপাদান

নিম্নের আলোচনা শ্রদ্ধেয় ঐতিহাসিক শ্রীযুক্ত যত্ননাথ

সরকার মহাশয়ের History of Aurangzib,

vol III, অবলম্বনে লিখিত।

যশোবন্ত সিংহের মৃত্যুর পরেই (১৬৭৮ খ্রীঃ, ২৮শে নবেম্বর ১০ই পৌষ, ১৭১৫ সংবৎ) ঔবংজীব ১৬৭৯ খ্রীঃ ফ্রেব্রুয়ারী মাসে মাডোয়ার অধিকাংশ কবিরার উদ্দেশ্যে আজমীর পৌছিলেন এবং খান-ই-জামান এবং তাহির বেগকে যোদ্ধগুণে সসৈন্তে প্রেরণ করিলেন। এই সময় লাহোর হইতে সংবাদ আসিল—যশোবন্ত সিংহের দুইটী পুত্র-সন্তান জন্ম লাভ করিয়াছে ; কিন্তু ঔবংজীবের নীতির কোনও পরিবর্তন হইল না—মাডোয়ারে মোগল আধিপত্য প্রতিষ্ঠিত হইল।

তখন, মাডোয়ারের বাঠের বীরগণ যশোবন্ত সিংহের পুত্র অজিত সিংহের দাবী উপস্থাপিত করিতে দিল্লী গমন করিলেন কিন্তু তাহাতেও কোনও ফল হইল না। ঔবংজীব মাডোয়ারের অধিকার ইঙ্গ্রসিংহকে দান করিলেন (২৬শে মে, ১৬৭৯)। বাঠের বীরগণ হতমান ও প্রত্যাখ্যাত হইলেন বটে, কিন্তু মনের তেজ একটুও হারাইলেন না ; দুর্গাদাসের নেতৃত্বে তাঁহারা মোগল সৈন্তের অগণ্য সংখ্যার দৃঢ় ব্যুহ ভেদ করিয়া দিল্লী হইতে অজিত সিংহকে ছিনাইয়া লইয়া আসিলেন। এই সংবাদ মাডোয়ারে পৌছিতেই বাঠের বীরগণ কঠোর আক্রমণে মোগলদিগকে বিতাড়িত করিতে আবশ্য করিলেন। মোগল-প্রতিনিধি দিনদার খান নাগোবে

পলাইয়া গেলেন—‘মৈস্তা’ ও ‘শিওনা’ মোগলের গ্রাস হইতে মুক্ত হইল।

এইভাবে মুখের শিকার ছুটিয়া যাওয়ায় ঔবংজীর যত স্তম্ভিত, তত ক্ষিপ্ত হইয়া পড়িলেন। সববলন্দ খানের অধীনে বিবাত বাহিনী প্রেরণ করিলেন এবং এক পক্ষ পবেই নিজেই তিনি আজমীরে যাইয়া শিবির স্থাপন করিলেন। অগ্নাত প্রদেশ হইতে সৈন্ত আনিয়া বলবৃদ্ধি করিতে এবং মোহাম্মদ আকবরের নেতৃত্বে এবং তৎকাল খানের নায়কত্বে অভিযান চালাইতে লাগিলেন। একটা ষণ্ড যুদ্ধের পবেই বাঠোবগণ গেবিলা-যুদ্ধে আবদ্ধ করিল।

ঔবংজীর মাডোয়াবে অত্যাচার ও পীড়নের ত'ওর তুলিলেন। উদয়পুরের মহাবাণা কোন মতেই উদাসীন থাকিতে পারিলেন না। অজিত সিংহের মাতা একে মেবাবী কল্যা, তারপর আশ্রয়-প্রার্থিনী : মহাবাণা অজিতকে আশ্রয় দিলেন এবং অবশ্যত্বাবী মোগল আক্রমণের বিরুদ্ধে দাঁড়াইবার জন্য শক্তি সংহত করিলেন। ১৬৭৯ খ্রীঃ উদয়পুরের সহিত ঔবংজীরের প্রত্যক্ষ সংঘর্ষ বাধিয়া গেল।

১৬৭৯ খ্রীঃ ঔবংজীর উদয়পুরে অভিযুগে যাত্রা করিলেন। হাসান আলি খান সাত হাজার অগ্রগামী সৈন্তসহ প্রধান সেনাবাহিনীর জন্ত পথ প্রস্তুত করিতে বাণাব রাজ্য প্রবেশ এবং আনুযায়িক লুটপাট করিতেও লাগিলেন। বাণা দেখিলেন, সমতল ক্ষেত্রে মোগল বাহিনীর সন্মুখীন হওয়া আর আত্মরক্ষা করা একই কথা। এই কারণে তিনি সমতল ক্ষেত্র হইতে প্রজাদের সবাইয়া পার্শ্বতা ছুগেব মধ্যে লইয়া গেলেন। দোবাবী' গিবিপথ হইতে উদয়পুর পর্য্যন্ত পবিত্যক্ত প্রদেশ বাদশাহের হস্তগত হইল—এক বকম বিনা যুদ্ধেই পবিত্যক্ত উদয়পুর নগরী মোগলগণ অধিকার করিল (৪ঠা জামুয়াবী, ১৬৮০) এবং বহু মন্দির ধ্বংস করিয়া ফেলিল।

হাসান আলি খান রাণার অহুসঙ্কানে পার্কৃত্য প্রদেশের অভ্যন্তরে প্রবেশ করিয়া নিখোঁজ হইয়া গেলেন। মোগল-শিবিরে দারুণ উৎকর্ষ দেখা দিল। কেহই সাহস করিয়া ভিতরে যাইতে চাহে না—এমন অবস্থা। জনৈক তুরানী সহ সেনাপতি মীর সিহাবুদ্দিন অতি সাহসে ও কৌশলে হাসান আলি খানের সন্ধান উদ্ধার করিলেন। হাসান আলির সৈন্যবল আরও বাড়াইয়া দেওয়া হইলে তিনি মহারাণার শিবির আক্রমণ করিলেন এবং উদয়পুরের ১৭৩টী মন্দির ধ্বংস করিলেন। অন্ত্যদিকে “চিতোর”ও মোগল-অধিকৃত এবং তথাকার ৬৩টী মন্দির ধ্বংস হইল। মেবারের শক্তি পর্য্যুদস্ত হইয়াছে মনে করিয়া ঔরংজীব (২২শে মার্চ) আজমীরে প্রত্যাবর্তন করিলেন।

এই মনে করাই ঔরংজীবের হিসাবের বড় ভুল। মেবার ও মাড়োয়ারের মধ্যে যে আবাবল্লী পার্বতশ্রেণী তাহাই ছিল মহারাণার প্রধান ধাঁটি। মহারাণার বড় সুরক্ষা ছিল এই যে তিনি ইচ্ছামত পূর্বে বা পশ্চিমে যে-কোন দিকে আক্রমণ করিতে পারিতেন। কিন্তু মোগল পক্ষে উদয়পুর, রাজসমুদ্র ও দেওসুরি এই তিনটী প্রবেশপথ অধিকার না করা পর্য্যন্ত মাড়োয়ার এবং মেবারের সহিত সংযোগ রক্ষা করা অসম্ভব ছিল।

মোগলগণের সম্মুখে সংযোগ রক্ষার সমস্যা বড় সমস্যা। ঔরংজীব আজমীরে ফিবিয়া যাইতেই রাজপুতগণ মাথা তুলিয়া দাঁড়াইলেন এবং চারিদিক দিয়া আক্রমণ আরম্ভ করিলেন। আকবরের শিবির একদিন হঠাৎ আক্রান্ত হইল, মহারাণা পার্কৃত্য শিবির হইতে অবতরণ করিয়া “বেদনোর” জিলায় অধিকার বিস্তার করিতে লাগিলেন; এমন কি, আজমীরের সহিত আকবরের সংযোগপথ বন্ধ হয় হয় এমন অবস্থা সৃষ্টি করিয়া তুলিলেন। মোগল

শিবিরে মহাতঙ্ক দেখা দিল। আকবর মহারাণার আক্রমণে ব্যতি-
ব্যস্ত হইয়া উঠিলেন। ভীমসিংহ বড়ের মত এক এক স্থানে
আক্রমণ করিয়া মোগল সৈন্য নষ্ট এবং শিবির বিলুপ্ত করিতে
লাগিলেন এবং মোগল-সেনাপতিরা ভয়ে অসাড় হইয়া দিন
কাটাইতে লাগিলেন (‘Our army is motionless through
fear’—so Akbar complains)। ক্রোধে ও ক্ষোভে ঔরঙ্গজীব
অস্থির হইয়া আকবরকে মাড়োয়ারে সরাইয়া দিলেন এবং কুমার
আজমকে চিতোরে অধিনায়ক করিয়া পাঠাইলেন। তাঁহার
পরিকল্পনা ছিল—পূর্ব হইতে আজম দোবারি গিরিপথে, উত্তর
হইতে মোয়াজ্জম সমুদ্রপথে এবং পশ্চিম হইতে আকবর
দেওসরি গিরিপথে আক্রমণ চালাইবেন। কিন্তু আজমের ও
মোয়াজ্জমের সকল চেষ্টা ব্যর্থ হইল এবং আকবর কিছু কাল
যাইতে না যাইতেই বিদ্রোহ ঘোষণা করিয়া বসিলেন।

মাড়োয়ারে যাইয়া আকবর ‘সোজাত’-এ ঘাঁটি কবিলেন এবং
‘নাদোল’ (গঙ্গোয়ার জিলার প্রধান সহর) অধিকার করিয়া
সেখান হইতে সৈন্যাধ্যক্ষ তয়কর খাঁকে দিয়া ‘দেওসরি’ পথে
কমলগাঁব প্রদেশ অধিকার করিবার পবিকল্পনা কবিলেন। কিন্তু
বাজপুতগণ মোগলদের প্রাণে এমন আতঙ্ক সঞ্চারিত করিয়াছিলেন
যে তয়কর খাঁ “নাদোল” যাইবার পথে “খারোয়া”তে যাইয়া
চূপ করিয়া বসিয়া থাকিলেন। বার বার তাগিদের পর তয়কর
“নাদোল” পর্য্যন্ত পৌছিলেন বটে, কিন্তু গিরিপথে প্রবেশ করিতে
অস্বীকার কবিলেন। আকবর গিরিপথে প্রবেশ করিতে কঠোর
আদেশ দিলেন। অগত্যা তয়কর খাঁ অগ্রসর হইলেন, কিন্তু ভীমসিংহের
সহিত তাঁহার তুমুল যুদ্ধ হইল (ঈশ্বর দাসের ইতিহাস দ্রষ্টব্য)।
ইহার পরেই আকবরের এবং তয়কর খাঁর মধ্যে ভাবান্তর উপ-

স্থিত হইল—তৎকাল খাঁর মাধ্যমে বাজসিংহের সহিত আকবরের কটনৈতিক সংযোগ স্থাপিত হইল। ১৬৮০ খ্রীঃ সেপ্টেম্বর মাসে তৎকাল খাঁ বেশ ঢিল দিলেন, তাঁহার না ছিল কোন উৎসাহ, না ছিল কোন ঐকান্তিকতা। ইতিমধ্যে মহাবাণা বাজসিংহ (১৬৮০, ২২শে অক্টোবর) দেহত্যাগ করিলেন, কিন্তু কোন পক্ষই অস্ত্র ত্যাগ করিল না। ঔবংজীবের কড়া তাগিদে আকবর ও তৎকাল খাঁ গিবিপথে প্রবেশ করিতে বাধ্য হইলেন, যুদ্ধও করিলেন এবং ঝিলওয়ারা পর্য্যন্ত অধিকার করিয়াও লইলেন (২২শে নভেম্বর), কিন্তু ১৬৮১ খ্রীঃ ১লা জানুয়ারী আকবর বাজপুতগণের সহিত মিলিত হইয়া পিতার বিরুদ্ধে ফিবিয়া দাড়াইলেন, নিজেকে সম্রাট বলিয়া ঘোষণা করিলেন এবং বাজমুকুট চিনাইয়া লইতে আজমীর অভিযাত্রা করিলেন। তবে যাত্রার বল ভাল হইল না; আকবর না ছিলেন কৌশলী না ছিলেন একাগ্র উদ্ভমী, ফলে নিশ্চল চেষ্টা করিয়া দাক্ষিণাত্যে পলায়ন করিতে বাধ্য হইলেন, আর বিদ্রোহী ও বিদ্রাস্ত তৎকাল খাঁ মোগলপক্ষে যোগ দিতে যাঁহা নিহত হইলেন।

এই সময়ে উভয় পক্ষই সন্ধিব জগৎ উদগ্রীব হইয়া উঠিয়াছিল। বিকানীবের শ্রামসিংহ মধ্যস্থ হইয়া (১৫ই জুন, ১৬৮১) কুমার আজমের সহিত দেখা করিলেন এবং উভয়পক্ষের মধ্যে সন্ধি-সমুদ্র স্থাপন করিলেন। বাদশাহ ঔবংজীব নতুন মহাবাণা জয়সিংহের নিকট ‘শোক পবিচ্ছদ’ পাঠাইয়া মহাবাণা বাজসিংহের মৃত্যুর সমবেদনা জ্ঞাপন করিলেন এবং সন্ধিব দুইমাস পরে বীর ভীমসিংহ সম্রাট ঔবংজীবকে সম্মান প্রদর্শন করিতে গেলেন ও মোগলের অধীনে কার্য্যও গ্রহণ করিলেন। ঔবংজীব ভীমসিংহকে রাজ্য উপাধি দিয়া আজমীরে স্থাপিত করিলেন।

নিম্নে লিপিবদ্ধ ইতিহাস টড সাহেবের রাজস্থান হইতে গৃহীত, কিন্তু
ইহা রাজস্থানের আক্ষবিক অনুবাদ নহে।

যখন বাজসিংহ ১৬৫৪ খ্রীঃ সিংহাসনে অধিবোধন করেন, তখন সম্রাট সাজাহান দিল্লীর সিংহাসনে সমাসীন এবং তাঁহার পুত্রগণ সেই সিংহাসন লাভের উদ্দেশ্যে শক্তি-সংগ্রহে ও ষড়যন্ত্রে ব্যস্ত। দাবা, সজ্জা, ঔবংজীব ও মোবাদ প্রত্যেকেই বাণা বাজসিংহকে পক্ষে টানাটানির জন্য গোপনে চেষ্টা করিতেছিলেন, কারণ প্রত্যেকেই জানিতেন বাজপুতশক্তি যাহার পক্ষে যোগ দিবে, তাহারই ভাগ্য স্প্রসন্ন। শেষ পর্য্যন্ত বাণা দাবার পক্ষে যোগ দিলেন, কিন্তু দাবার ভাগ্যকে প্রসন্ন করিতে পারিলেন না। ঔবংজীবের ভাগ্যের জোব এত বেশী ছিল যে, সমস্ত সংহত শক্তি বাব বাব পরাজিত হইল এবং শেষ পর্য্যন্ত ঔবংজীবই সিংহাসন অধিকার করিলেন (১৬৫৯)।

এই ঘটনার প্রায় বিশ বছর পরে, ঔবংজীবের দুর্নীতির ফলে বাজসিংহকে সিংহমূর্ত্তি ধারণ করিতে হইল। কয়েকটা ঘটনা এমন ভাবে সন্নিপাতিত হইল যে মোগলশক্তির বিরুদ্ধে অসি নিষ্কাশিত করা ছাড়া আর কোন গত্যন্তর থাকিল না। ঘটনাগুলি এই—

বাবুলের অন্তর্গত জামরোদ যশোবন্ত সিংহ এবং দাক্ষিণাত্যে জয়সিংহ প্রাণভাগ করিতে বাধ্য হইলে ঔবংজীব বাজপুত দমনের গোপন ইচ্ছাকে কার্য্য পরিত্যাগ করিতে অগ্রসর হইলেন। ১৬৭৯, ২৮ এপ্রিল তিনি সমস্ত হিন্দুব উপরে জিজিয়া কর' ধার্য্য করিলেন এবং ৫ই জুলাই যশোবন্তের শিশুপুত্র অজিত সিংহকে দিল্লীতে বন্দী করিয়া বাথিবাব আদেশ দিলেন। আরো একটা ঘটনা এই সময়ে ঘটিয়াছিল। মোগল বাদশাহ কপনগারের বাজ-কুমারীর পাণিপিডন (প্রাণপিডন ছাড়া কি) করিবাব আগ্রহে

কত্যাটীকে আনিবার জন্য দুই হাজার অশ্বরোহীর এক বাহিনী প্রেরণ করিয়াছিলেন। রাজকুমারী যুগাবশেষেই অথবা রাজসিংহের প্রতি অত্যাগবশেষেই করুন, বাদশাহের প্রস্তাব রাজপুতানীর তপ্ত তেজস্বিতা লইয়াই প্রত্যাখ্যান করিলেন এবং রাণা রাজসিংহের আশ্রয় প্রার্থনা করিয়া পুরোহিতের হস্তে পত্র প্রেরণ করিলেন। রাণা অগত্যা শরণার্থিনীর প্রার্থনা পূর্ণ করিতে অগ্রসর হইলেন এবং মোগল সৈন্যের বিরূপ আয়োজন নিষ্ফল করিয়া রাজকুমারীর প্রাণ ও মান উভয়ই রক্ষা করিলেন। শিকারহারা ঔরংজীবের মনে ক্রোধের ও প্রতিহিংসার আগুণ দাউ দাউ করিয়া জলিয়া উঠিল।

এই শোচনীয় পরাজয়—জিজিয়ার বিরুদ্ধে রাজসিংহের বিনয়-মিশ্র তীব্র প্রতিবাদ-পত্র এবং অজিতসিংহকে আশ্রয়দান—এই তিনটি ব্যাপার একযোগে ঔরংজীবকে ক্ষিপ্ত করিয়া তুলিল—ঔরংজীব মেবার আক্রমণে উত্তোষিত হইলেন। পুত্রদের এবং প্রধান প্রধান সেনাপতিদের ডাকিয়া পাঠাইলেন। আকবর আসিলেন বাজালা হইতে, আজিম কাবুল হইতে এবং মোয়াজ্জম আসিলেন দাক্ষিণাত্য হইতে। এই বিরূপ সৈন্যবল লইয়া ঔরংজীব মেবার অধিকার করিতে অগ্রসর হইলেন।

ওদিকে রাণা রাজসিংহ আবাবল্লীব শিখর-প্রদেশে আশ্রয় গ্রহণ ও শিবির সন্নিবেশ করিলেন। মোগলগণ সমতল প্রদেশ অধিকার করিয়া লইলেন—চিতোর, মণ্ডলগড়, মন্দাসর, জিরণ, এবং অজান্তা ঘাটও দখল করিলেন। ঔরংজীব দোবারি গিরিপথের সম্মুখে শিবির সংস্থাপিত করিয়া পঞ্চাশ হাজার সৈন্যসহ আকবরকে উদয়পুর অধিকার করিতে পাঠাইলেন। আকবর প্রথমে বিনা বাধায় অগ্রসর হইলেন এবং জনশূন্য রাজধানীতে শিবির স্থাপন করিলেন। তারপর গোপগুপ্তার অভিমুখে অভিযান করিতে যাইয়া আকবর

গিরিপথের মধ্যে আবদ্ধ হইয়া পড়িলেন। আত্মসমর্পণ করা ছাড়া তাঁহার আর কোন উপায়ই ছিল না। এমন সময় জয়সিংহের ‘অতি-নির্জিচার উদারতা’ (ill-judged humanity) আকবরকে ওধু অনশনের এবং আত্মসমর্পণের হাত হইতেই বাঁচাইল না, ঝিলোয়ারার পথে চিতোর পর্য্যন্ত পৌছাইয়া দিল।*

ওদিকে দিলীর খাঁ মাড়োয়ার হইতে দেউসরি গিরিপথ দিয়া অবাধে অগ্রসর হইতে হইতে বিক্রম সোলাঙ্কি ও গোপীনাথ রাঠোরের কঠোর আক্রমণের সম্মুখীন হইলেন, (“অসম্ভব”—যদুনাথ সরকার বলেন)। ফাল্গুন মাসে (১৬৮০, ফেব্রুয়ারী) রাঠোরদিগের সাহায্যে রাণা দোবারি গিরিপথে ঔরঞ্জীবকে পরাজিত করিয়া চিতোরে ফিরিয়া যাইতে বাধ্য করিলেন। শ্রামল দাস চিতোর এবং আজমীরের মধ্যবর্তী সংযোগ ছিন্ন করিয়া ফেলিলেন। ঔরঞ্জীব ক্ষুব্ধ চিত্তে আজমীর ফিরিয়া গেলেন। সেখান হইতে তিনি রোহিল্লা খানের অধীনে পুত্রদের জন্ত বসদ ও সৈন্ত পাঠাইবার চেষ্টা করিলেন, কিন্তু খান সাহেবও ‘পুর-মণ্ডলে’ পরাজিত হইয়া আজমীরে ফিরিয়া গেলেন (সরকার একথাও বিশ্বাস করেন না ;

* প্রকৃত যদুনাথ সরকার মহাশয় এই কাহিনী বিশ্বাস করেন না। আর “মালুচি” এ সম্বন্ধে যে কাহিনী বর্ণনা করিয়াছেন তাহাও বিশ্বাস করেন না। মালুচি তদীয় “ষ্টোরিও-ডো-মোগর” নামক গ্রন্থে এই ঘটনাটির অন্তরূপ বিবরণ দিয়াছেন। তিনি লিখিয়াছেন যে রাণা স্বয়ং ঔরঞ্জীবকেই আবদ্ধ করিয়া কেলিয়াছিলেন—এমন কি উদীপুরী বেগমও রাণার হস্তে বলিনী হইয়াছিলেন। রাণা ঔরঞ্জীবকে মুক্ত করিয়া দিয়াছিলেন এবং উদীপুরীকে সসম্মানে বাদশাহের কাছে প্রেরণ করিয়াছিলেন। বিশেষ লক্ষণীয়—ওর্মে (Orme) তাঁহার ক্রাণমেটস্ নামক গ্রন্থে ঔরঞ্জীবকেই অবরুদ্ধ ব্যক্তি বলিয়া মন্তব্য করিয়াছেন।

ঔহাঙ্গ মতে ঔবংজীবের বা আকবরের ঐ ধবণের পবাজয় অসম্ভব)।

বাণাব পুত্র ভীমসিংহও নিষ্ক্রিয় ছিলেন না। তিনি গুজরাট আক্রমণ কবিলেন, ইদর অধিকার কবিলেন এবং বহু নগর লুণ্ঠন কবিলেন। বাণাব দেওয়ান দয়াল সাহ মালব লুণ্ঠন কবিলেন এবং জয়সিংহের সহিত যোগ দিয়া কুমাব আজমকে আক্রমণ কবিলেন ও পলায়নে বাধ্য করিলেন। এইকপে মেনাব মোগল-মুক্ত হইল। ওদিকে ভীমসিংহ, নৈশ আক্রমণে মোগল-শিবির হইতে ৫০০ গবাদিপশু কাড়িয়া লইলেন এবং গণোবাতে আকবরকে ও তৎকর খাঁকে পবাজিত কবিলেন।

জয়েব পবে জয়লাভ কবায় বাণা উল্লসিত হইলেন এবং আকবরকে দিল্লীর সিংহাসনে বসাইবার উদ্দেশ্যে চক্রান্তেব টোপ ফেলিতে লাগিলেন। আকবর টোপ গিলিতে ইতস্ততঃ কবিলেন না— পিতাব বিরুদ্ধে বিদ্রোহ ঘোষণা কবিলেন। আজমীবে ঔবংজীব তখন প্রায় নিঃসঙ্গ। মোমাজ্জম ও আজিম দুবেব পথে অথচ আকবর ছিলেন কেবলমাত্র একদিনেব দুবে। ঔবংজীব অগত্যা ছলেব আশ্রয় লইলেন—আকবরের নামে পদ লিখিয়া দুর্গাদাসেব শিবিরে পৌছাইয়া দেওয়ান ব্যবস্থা কবিলেন। কৌশল ফলিয়া গেল। বাজপুতরা আকবরকে পবিত্যাগ কবিলেন, তৎকর খাঁ ঔবংজীবকে হত্যা কবিতে যাঁইয়া নিজেই নিহত হইলেন। ইতিমধ্যে মোজাম ও আজিম সসৈন্তে উপস্থিত হইতেই ঔবংজীব নিশ্চিন্ত ও নিবাপদ হইলেন। আকবর দুর্গাদাসেব সাহায্যে কোন বকমে পলাইয়া মাল্লামঠাবীর সম্ভাজিব কাছে গেলেন এবং সে স্থান হইতে ইংবেজ জাহাজে চড়িয়া পাবসে পাড়ি দিলেন।

এই সময়ে বিকানীববাজ শ্রামসিংহ মধ্যস্থ হইয়া মেবাবেব সন্তিত মোগলেব সন্ধি সংস্থাপন কবিতে চেষ্টা কবিলেন।

নাটকে গ্রহীত উপাদানের ঐতিহাসিকতা

এ কথা অনায়াসেই বলা যাইতে পারে যে চাবিটী বিচ্ছিন্ন কাহিনীর সমবায়ে আলমগীর নাটকখানি রচিত হইয়াছে— আলমগীরের পারিবারিক ও রাজনৈতিক পবাজয়ের (এবং পরাজয় সত্ত্বেও অপবাজেয়ত্বে) রূপ উপস্থাপিত হইয়াছে। এই চাবিটী কাহিনী—(১) রূপকুমারী কাহিনী, (২) ঔবংজীব-উদিপুবী কাহিনী, (৩) ভীমসিংহ-জয়সিংহ কাহিনী, (৪) মাড়োয়ার ও মেবাবের বিরুদ্ধে ঔবংজীবের অভিযান কাহিনী। ইহাদেব মধ্যে উদিপুবী কাহিনী যেমন বাদশাহ ঔরংজীবের পারিবারিক গণ্ডীর ব্যাপাব, তেমন ভীম সিংহ-জয়সিংহ কাহিনীটীও বাণা রাজসিংহের পারিবারিক পবিধিব ঘটনা ; আব রূপকুমারী কাহিনী রাজনৈতিক সংঘর্ষ কাহিনীবই একটী উপধাবা—মুখ্য রাজনৈতিক ব্যাপাবের সহিত প্রত্যক্ষ যোগ না থাকিলেও ইহা রাজনৈতিক গণ্ডীর মধ্যেই চলিয়া গিয়াছে। এই কাহিনীব একটী বিশেষ অর্থাৎ দ্বৈত মর্যাদা আছে। একদিকে রাজকুমারী ঔবংজীবের পারিবারিক পবাজয়ের নিমিত্ত কাবণ আবাব অত্ৰদিকে মেবাব আক্রমণের অত্ৰতম কাবণও। যাহা হউক উল্লিখিত চাবিটী প্রধান কাহিনীব সমবায়ে নাটকখানিব কাহিনী গঠিত।

এখন, এই কাহিনীগুলি ঐতিহাসিক কি না এই প্রশ্নের উত্তরের উপবেই যে নাটকখানিব ঐতিহাসিকতাব সাধাবণ রূপ নির্ভব কবিতেছে—এ কথা বলাই বাহুল্য। আমবা দেখি,—এই চাবিটী কাহিনীই এক হিসাবে ঐতিহাসিক। আণুবীক্ষণিক গবেষণাব আলোকে কাহিনীগুলিব দুই একটী ভিত্তিহীন বলিয়া ধবা না পড়িতে পারে এমন নহে, কিন্তু বর্তমান ইতিহাসে স্থান দেওয়া হয় না বা চলে না বলিথাই কোন ঘটনা অনৈতিহাসিক হইয়া যায় না—যদি

মর্যাদাশালী কোন বিবরণে উহার উল্লেখ থাকিয়া থাকে তাহা হইলে উহাকে ঐতিহাসিক বলিতে জ্ঞায়ত আমরা বাধ্য। এই হিসাবে নাটকখানির মূল কাহিনীগুলি ঐতিহাসিকই বটে। রূপকুমারী সম্বন্ধে বা ভীমসিংহের জন্মরহস্য বিষয়ে টড সাহেবের রাজস্থানে স্পষ্ট বিবরণ পাওয়া যায়, তারপর ঔরঙ্গজীবের উদ্দিপুরী সম্পর্কে যে দুর্বলতা ছিল তাহাও ইতিহাস-কথিত—আর মাড়োয়ার ও মেবারের বিরুদ্ধে ঔরঙ্গজীবের অভিযান তো আলমগীরের জীবনের অত্যন্ত প্রধান ঘটনা।

কিন্তু নাট্যকার কাহিনীগুলি যথার্থরূপে প্রয়োগ করেন নাই। কোন কোন কাহিনীকে এত কল্পনা-মাংসল করিয়াছেন যে অনেক পরিমাণে উহা বিকৃত হইয়া উঠিয়াছে। কোনটীর পরিণতি নিজের খেলালেই অনৈতিহাসিক করিয়া ফেলিয়াছেন। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে রূপকুমারী বৃত্তান্তকে নাট্যকার নাটকে যে রূপ দিয়াছেন তাহাতে অনৈতিহাসিকতার মাত্রা অনেক পরিমাণে প্রকট হইয়া পড়িয়াছে। কামবক্সের রূপনগরের রাজকুমারীর রূপ পরধ করিতে যাওয়া এবং উদ্দিপুরীর শিবিরে রূপকুমারীব ‘সম্রাজ্ঞী মা’কে দেখিতে যাওয়া শুধু কল্পনাই নহে, খাঁটি উৎকলনা। রূপকুমারী-কাহিনীকে বিস্তার করিবার অধিকার নাট্যকারের অবশ্যই আছে, কিন্তু আছে বলিয়াই তিনি সম্ভাব্যের গণ্ডী মুছিয়া ফেলিতে পাবেন না।

দ্বিতীয়তঃ ভীমসিংহ-জয়সিংহ কাহিনীর কথা ধরা যাক। টড সাহেব ‘বুনেরা’ব রাজার মুখে শুনিয়া লিখিয়াছেন—

“A few hours only intervened between his entrance into the world and that of another son called Bhim. It is customary for the father to bind round the arm of a new-born infant a root of that species of grass called—‘amirdhob’—the imperishable ‘dhob’.....The Rana first

attached the ligature round the arm of the youngest apparently an oversight though in fact from superior affection for his mother. As the boys approached to manhood, the Rana apprehensive that this preference might create dissention, one day drew his sword and placing in the hand of Bhim (the elder) said, it was better to use it at once on his brother than hereafter to endanger the safety of the state. This appeal to his generosity had an instantaneous effect and he not only ratified 'by his father's throne' the acknowledgement of the sovereign rights of his brother but declared to remove all fears—he was not his son if he again drank water within the pass of Dobari.....His cup bearer (panairi) brought his silver goblet filled from the cool fountain but as he raised it to his lips, he recollectedpoured the libation on the earth.....he proceeded to Bahadour Shah..... ..but quarrelling with the imperial general he was detached with his contingent west of the Indus where he died.

দেখা যায় রাজস্থানের মতে ভীমসিংহ সিদ্ধুতে প্রাণত্যাগ করেন। কিন্তু নাটকে দেখা যায় ভীমসিংহ 'দোবাবি' গিবিপথে ঔবংজীবের সম্মুখে প্রাণত্যাগ করেন। কিন্তু সবক'ব লিখিত *History of Aurangzib* নামক গ্রন্থে পাওয়া যায়—“Two months after the treaty the heroic Bhim Shumha paid his respects to the emperor and was taken into Mugul service with his son”. এক্ষেপ সবক'ব মহাশয় এই সম্বন্ধেই পাদটীকায় লিখিয়াছেন—Bhim Simha was created a Raja and posted at Ajmer for the war with the Rathors.” সুতবাং এ সিদ্ধান্ত অনিবার্য যে নাট্যকাব ভীমসিংহের যেকুপ পবিণাম ঘটাইয়াছেন তাহা বাজস্থান-সমর্থিত এবং ইতিহাস-কথিতও নহে।

তৃতীয়তঃ বীরাবাদ্ধিএর ভীমসিংহের প্রতি স্নেহ-আসক্তি নির্দোষ কল্পনা বটে, কিন্তু ‘দোবারী-বাটে’ (২য় অঙ্ক, ৫ম দৃশ্য) বীরাবাদ্ধি যে দৃশ্য দেখাইয়াছেন,—মাতৃস্বের নিরপেক্ষ অভিব্যক্তি হিসাবে তাহা খুবই চিত্তাকর্ষক হইলেও ঘটনাটীর কোন ঐতিহাসিক বা কিংবদন্তী মূলক ভিত্তি নাই। ঘটনাটী চমৎকার কিন্তু রোমাঞ্চকর। চতুর্থতঃ কামবক্সকে পৌছাইয়া দিতে জয়সিংহের সঙ্গে যাওয়া এবং কিছুক্ষণ পরেই অতিনাটকীয়ভাবে ভীমসিংহের ঔরংজীবের সম্মুখে,—বিশেষতঃ দিল্লী-প্রাসাদ-রংমহলএ উপস্থিতি অসম্ভব অতিকল্পনা। নাট্যকাবের এই কল্পনার মূলতঃ খুব সম্ভব টডের রাজস্থান হইতে গৃহীত—অবশ্য উনোর পিণ্ডি বুধোর ঘাড়ে দিয়া। রাজস্থানে পাওয়া যায় যে আকবর যখন গিরিপথে আবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছিলেন তখন জয়সিংহ আকবরকে উদারতাবশে উদ্ধার করিয়াছিলেন এবং চিতোর পর্য্যন্ত পৌছাইয়াও দিয়াছিলেন। রাজস্থানের এই কাহিনীটুকু কামবক্সের সহিত জয়সিংহের সঙ্গী হিসাবে যাওয়ার পরিকল্পনায় পর্য্যবসিত হইয়াছে, আর ইহারই সহিত জড়ানো হইয়াছে মামুচির “স্টোরিয়ো-ডো-মোগর” গ্রন্থের বর্ণিত কাহিনী। কথিত আছে একদিন বাদশাহ জয়সিংহের মুখোমুখি পড়িয়া গিয়াছিলেন এবং উদারতার ছল করিয়া আত্মরক্ষা করিতে সক্ষম হইয়াছিলেন। নাট্যকার এই দুই ‘কথা’কে একত্র করিয়া যে সমীকরণ করিয়াছেন, তাহা অতিকল্পনায় পরিণত হইয়াছে। রংমহলের মর্যাদার দিকে নাট্যকার একটুও দৃষ্টি রাখেন নাই। মোগলের রংমহলকে এত বে-আবরু ও ‘বেওয়ারিস’ কল্পনা করা সম্ভব নহে।

পঞ্চমতঃ ঔরংজীবের উদ্দিপুৰী দুর্বলতা। রূপনগরের রাজকুমারীর সহিত উদ্দিপুৰীর প্রতিবন্ধিতা ইতিহাস-কথিত না হইলেও অস্বাভাবিক ও অসম্ভব নহে। শেষ বয়সেই প্রণয়িণী—‘বৃদ্ধস্য তরুণী ভার্য্যা’ উদ্দিপুৰী যে নিজ প্রতিপত্তি রক্ষা কবিবাব জগ্ন রূপকুমারীর সহিত

প্রতিবন্ধিতা তথা ঔরংজীবের বিরুদ্ধাচরণ করিবে ইহা খুবই স্বাভাবিক। এই হিসাবে উদিপুরীর প্রেমের রাজ্যে আত্মপ্রতিষ্ঠা অক্ষুণ্ণ রাখার চেষ্টা নির্দোষ পরিকল্পনা। কিন্তু আপত্তি এখানে নহে; আপত্তি এই যে, উদিপুরীকে নাট্যকার একেবারেই বে-আবরু ও বেসামাল করিয়া তুলিয়াছেন। ইতিহাসকার শ্রীযত্ননাথ সরকার মহাশয় লিখিয়াছেন—“...Aurangzib's youngest and best loved concubine Udipuri Mahal, the mother of Kam-bakhsh...The contemporary Venetian traveller Munuchi speaks of her as a Georgian slave-girl of Dara-Shukho's harem who on the downfall of her first master become the concubine of his victorious rival. She seems to have been a very young woman at the time as she become a mother in 1667, when Aurangzib was verging on fifty. She retained her youth and influence over the Emperor till his death and was the darling of his old age. Under the spell of her beauty he pardoned the many faults of Kam-bakhsh and overlooked her freaks of drunkenness which must have shocked so pious a Muslim”. নাটকে ঔরংজীবের উদিপুরী মোহ স্পষ্টভাবেই দেখান হইয়াছে কিন্তু উদিপুরীকে ‘স্থান-কাল-পাত্র’ নিরপেক্ষ করিয়া ফেলা হইয়াছে।

বৰ্ণন্য: মাড়োয়ার অধিকার এবং মেবার অভিযানের কথা :— ইতিহাসে আছে—যশোবন্তের মৃত্যুর পরে দুর্গাদাস অজিত সিংহকে ঔরংজীবের কবল হইতে ছিনাইয়া লওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই মাড়োয়ারের বিরুদ্ধে সৈন্য প্রেরিত হয়। মহম্মদ আকবরের সেনাপতিত্বে এবং তয়কর খাঁর নায়কতায় এই অভিযান অগ্রসর হয়। ইহার কিছুকাল পরেই মহারাণা রাজসিংহ যুদ্ধে যোগদান করেন। মেবার অধিকার করিবার জন্ত ঔরংজীব প্রায় সর্বশক্তি নিযুক্ত করিলেন কিন্তু তাঁহার

বাসনা পূর্ণ হইল না। কেহ কেহ বলেন—ঔবংজীব নিজেই গিবি-পথেব মধ্যে বন্দী হইয়া পড়িয়াছিলেন এবং বাজসিংহ উদাবতাবশে তাঁহাকে মুক্ত কবিয়া দিয়াছিলেন (যেমন মাছুচি, ওর্গি প্রভৃতি)। এই কথা অনেক ঐতিহাসিক অস্বীকার কবিলেও ইহাব ঐতিহাসিকতা কাব্যেব ক্ষেত্রে অন্ততঃ অবশ্য স্বীকার্য। তবে ভীমসিংহেব জলপাত্রহস্তে প্রবেশ ও অস্তিম শয়ন এবং ঔবংজীবেব মৃখে হিন্দু-মুসলমানেব মিলন-কামনা অনৈতিহাসিক এবং অসঙ্গত বল্লনা। তাবপব সপ্তমতঃ, দিলীব খাঁ'কে যে পরিমাণ প্রাধাত্য দেওয়া হইয়াছে আকববেব সহিত দিলীব খাঁ'ব জামাতা-স্বত্ত্বব সম্বন্ধ বিষয়ে ইতিহাসে কোনও কথাই জানা যায় না। *History of Aurangzib* গ্রন্থেব তৃতীয় খণ্ডেব ৫২ পৃষ্ঠায় আকববেব ইতিহাস মেটুক দেওয়া হইয়াছে তাহাতে এ সম্পর্কেব কোন আভাসই নাই। তাবপব ঔবংজীবেব ওয়াজিবেব (প্রধান মন্ত্রী) তালিকায় যে কয়জনকে পাওয়া যায়, ফাজিল খান, জাফব পান (১৬৬৩-৭০), আসাদ খান (১৬৭৬ হইতে ৩১ বৎসব) তাঁহাদেব মধ্যে দিলীব খাঁ'ব নাম নাই, তাবপব বর্কশিদেব নামেব তালিকায়ও তাঁহাব নাম নাই। অগ্নাত খান-ই-সামান, 'সদব উস্-সাধ্বস' কাজী প্রভৃতিব তালিকাতেও দিলীব খাঁ'কে পাওয়া যায় না। দিলীব বড় যোদ্ধা ছিলেন এবং দাবাব পক্ষ ত্যাগ কবিয়া ঔবংজীবেব পক্ষে যোগ দিয়া ছিলেন। বাজপুত-যুদ্ধেব সময় দিলীব খাঁ উত্তবভাবতে ছিলেন—ইতিহাসেব সাক্ষ্য এই সংবাদই পাওয়া যায়। ১৬৭৭ খ্রীঃ আগষ্ট মাসে ঔবংজীব খান-ই-জাহানকে দাক্ষিণাত্যে হইতে ডাকিয়া পাঠান এবং দিলীব খাঁ'কে দাক্ষিণাত্যে পাঠাইয়া দেন। উক্ত খান-ই-জাহানই মাদোযাবে অভিযান চালাইয়াছিলেন। অতএব দিলীব খাঁ'কে অত অস্তবঙ্গ কবিয়া অকন কবিবাব কোন হেতু নাই। ১৬৭৬ খ্রীঃ ৮ই অক্টোবর হইতে পববর্তী ৩১ বৎসব পর্যন্ত আসাদ

খান উজীর (প্রধান মন্ত্রী) ছিলেন অর্থাৎ বাজপুত-যুদ্ধের সময়ে দিলীব খাঁ উজীর ছিলেন না। সুতবাং দিলীব খাঁ ঐতিহাসিক ব্যক্তি হওয়া সম্বন্ধে যে ভূমিকা গ্রহণ করিয়াছেন তাহা ইতিহাস-সম্মত নহে।

তাবপব উদিপুবীর ঐতিহাসিক পবিচয়। নাটকে উদিপুবীকে “আবমানী বিবি” বলা হইয়াছে। এ সম্বন্ধে ইতিহাসে নানা মত দেখা যায় : ঔবংজীবের সমসাময়িক ভিনিসীয ভ্রমণকাবী মাহুচিব মতে উদিপুবী দাবাশিকোব হাবেমেব দাসী-কন্না, জাতিতে জর্জরীয়, ওর্মিব মতে সিবকাশিয়ান, টড সাহেব ওর্মিব মত উল্লেখ কবিয়া লিখিয়াছেন—

“Orme calls her a Cashmerian, certainly she was not a daughter of the Rana's family. Though it is not impossible she may have been of one of the great families of Shahpura or Bunea (then acting independently of the Rana) and her desire to burn shews her to have been Rajpoot”. দেখা যাইতেছে টড সাহেব উদিপুবীকে বাজপুত কন্নাই বলিতে চাহেন। ঐতিহাসিক সবকাব টডেব মত গ্রহণীয় বলিয়া মনে কবেন না। যাহাই হউক, উদিপুবীকে ‘আবমানী বিবি’ বা ‘কাশ্মিরী বেগম’ বলায় অনৈতিহাসিকতা-দোষ ঘটে নাই।

উপসংহাৰে বলা যায় যে, নাটকখানি যে কয়টী কাহিনীব সমবায়ে বচিত, উহাবা মূলতঃ ঐতিহাসিক বটে, কিন্তু নাট্যকাব অতিকল্পনা দ্বাবা উহাদেব ঐতিহাসিক বিশুদ্ধি অনেক পবিমাণে নষ্ট কবিয়া ফেলিয়াছেন। নাটকেব চবিত্তগুলিব প্রায় সব কয়টীই নামতঃ ঐতিহাসিক এবং কার্যতঃ আতিশয্য দোষে ছুষ্ট হইলেও প্রায়-ঐতিহাসিক। পুরুষ চবিত্তেব মধ্যে পুৰোহিত দীপচাঁদ নামতঃ অনৈতিহাসিক কিন্তু কার্যতঃ ঐতিহাসিক এবং নাবী-চবিত্তেব মধ্যে ‘সুজাতা’ নামে ও কার্যে নিছক কাল্পনিক।

আলমগীরের সাধারণ সমালোচনা

‘আলমগীর’ পঞ্চাঙ্ক একখানি ঐতিহাসিক নাটক *—দিল্লীর বাদশাহ ঔরংজীবের—দ্বিখিজয়ী আলমগীরের জীবনাবলি পারিবারিক ও রাজনৈতিক ঘটনার উপাদান-সমবায়ের রচিত। বলা যাইতে পারে যে, ‘কাশ্মীরী বেগম’ তরুণী ভার্যা উদিপুরীর সহিত কোশল-দ্বন্দ্ব বা শক্তি-প্রতিযোগিতায় এবং মেবারের রাণা রাজসিংহের সহিত রাজনৈতিক এবং সামাজিক দ্বন্দ্ব অপরাজ্য আলমগীরের শোচনীয় পরাজয় সত্ত্বেও অপরাজ্যেয় দেখান তথা তাঁহার অদ্বুত জটিল ব্যক্তিত্বের বিশ্লেষণ করা নাটকখানির মুখ্য উপস্থাপ্য। পারিবারিক ও রাজনৈতিক ঘটনাগুলি মনে হয় নাটকের বহিরঙ্গ, নাটকখানির অন্তরঙ্গ আকৃতি ঔরংজীবের জটিল ও বহুরূপী ব্যক্তিত্বের নানামুখী অভিব্যক্তি-পরম্পরা—পরাজয়ের ভিতর দিয়া অপরাজ্যেয় প্রতীষ্ঠা। নাটকখানিতে ১৬৭৮ খ্রীঃ হইতে ১৬৮০ খ্রীষ্টাব্দ পর্য্যন্ত এই দুই বৎসরের রাজনৈতিক ঘটনাকে মূল ভিত্তিরূপে গ্রহণ করা হইয়াছে এবং এই মূল ভিত্তি

* এই নাটকখানি ১৯২১ খ্রীষ্টাব্দের ১০ই ডিসেম্বর “বেঙ্গল থিয়েট্রিকাল কোম্পানী কর্তৃক (ম্যাডান থিয়েটার কোম্পানীর বাঙ্গালা বিভাগ) প্রথম অভিনীত হয়। নাম ভূমিকায় অবতীর্ণ হন (অধ্যাপক) শিশিরকুমার ভাট্টাচার্য। এম. এ. এবং এই অভিনয়েই সাধারণ রঙ্গমঞ্চে তাঁহার প্রথম ও শুভ অবতরণ।

[প্রথম রজনীর পাত্র-পাত্রী : আলমগীর—শিশির ভাট্টাচার্য, এম.এ., রাজসিংহ—প্রবোধ বসু, গরীব দাস—নুপেন বাবু, ভীমসিংহ—সত্যেন দে, দয়াল সা—শীতল, কামবক্স—তুলসী বন্দ্যোপাধ্যায়, রামসিংহ—গোপাল ভট্টাচার্য, বীরবাহু—বসন্তকুমারী, রূপকুমারী—প্রভা ।]

সহিত আত্মজ্ঞিক রূপে রূপকুমারী-কাহিনী, ভীমসিংহ-জয়সিংহ-কাহিনী এবং উদ্দিপুরী-কাহিনীকে মিশাইয়া দেওয়া হইয়াছে। ফলে, নাটকখানিৰ মূল কাহিনী-উপাদান প্রধানতঃ চারিটী—(১) আলমগীর-রাজসিংহ-কাহিনী, (২) আলমগীর-উদ্দিপুরী-কাহিনী, (৩) রূপকুমারী-কাহিনী এবং ভীমসিংহ-জয়সিংহ-কাহিনী।

নাটকে বিবিধ দ্বন্দ্বের অবতারণা করা হইয়াছে এবং একই কালীন পরিসরে করা হইয়াছে। এই দ্বন্দ্বের একটীর নাম দ্বৈত যাম—পারিবারিক আর একটা রাজনৈতিক। নাটকেব কেন্দ্রীয় চরিত্র আলমগীরকে এই দুইটা দ্বন্দ্বের সন্মুখীন করা হইয়াছে। পারিবারিক দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে আলমগীরের প্রতিযোগী তাঁহারই মোহিনী প্রেয়সী উদ্দিপুরী—দেহের রূপে, মনের গুণে বিমোহিনী উদ্দিপুরী। এই উদ্দিপুরীর রূপের অহংকার ভাজিবার জন্য আলমগীর রূপনগরের রূপকুমারীকে অন্তঃপুরে আনিবার যে দৃঢ় সঙ্কল্প কবিষাছিলেন, দৃঢ়তর সঙ্কল্পের সহিত উদ্দিপুরী অপবাজেয় আলমগীরের সে সঙ্কল্প ব্যর্থ কবিষা দিয়াছেন, অপবাজেয়কে সত্যই পরাজিত কবিষাছেন। আর রাজনৈতিক দ্বন্দ্বের ক্ষেত্রে আলমগীরের সুর্যোগ্য প্রতিদ্বন্দ্বী—বাজপুত-গোবর মহাবাণা বাজসিংহ—অপবাজিত বাজসিংহ। রূপকুমারীকে ছিনাইয়া লইয়া বাজসিংহ আলমগীরের মুখের গ্রাসই কাড়িয়া লইয়াছিলেন আর যশোবন্ত সিংহের পুত্র অজিতসিংহকে আশ্রয় দিয়া এবং জিজিয়ার বিরুদ্ধে প্রতিবাদপত্র পাঠাইয়া আলমগীরের আলমগীরকেই ক্ষম কবিষা দিয়াছিলেন। কিন্তু আলমগীর সর্বশক্তি নিয়োগ কবিষাও এই দ্বন্দ্বের জয়লাভ কবিতো পাবেন নাই—দেবগিবি গিবিগুহার মধ্যে আবদ্ধ হইয়া পিপাসায় আর্তনাদ ও বাজসিংহের কাছে অমুচ্চাবিত বশুতা স্বীকার করিয়াছেন। এই দুই ক্ষেত্রের পরাজয়ই নাটকের উপস্থাপ্য বহিবঙ্গ।

নাটকখানির শ্রেণী-পরিচয়

ভারতীয় সাহিত্য বিচারেব পদ্ধতি অনুসরণ কবিলে আমাদের নাটকখানির প্রধান বসন্তী নির্দ্ধারণ কবিত্তে হইবে—‘কোন্ বসেব নাটক ?’—এই প্রশ্নেব মীমাংসা কবিত্তে হইবে। অল্পভাবে বলা যায় যে—নাটকখানির কেন্দ্রীয় চরিত্ৰেব পৰিণাম আমাদের যে বিশেষ ভাবটী উদ্ভিক্ত কবিয়া থাকে, সেই ভাবটীকে নির্ণয় কবিত্তে হইবে। কেবলমাত্র সুখ-পৰিণাম বা দুঃখ-পৰিণাম—এই দুইভাগে ভাগ কৰাই এক্ষেত্ৰে যথেষ্ট নহে, যে বিশেষ স্থায়িভাব নাটকটীৰ ঘটনা-পৰম্পৰাব মধ্য দিয়া ব্যক্ত বা বসন্তা প্রাপ্ত হইয়াছে সেই বিশেষ স্থায়িভাবটীকেই খুঁজিয়া বাহির কবিত্তে হইবে—উপলব্ধি কবিত্তে হইবে— “the main spirit” বা “impression”কে (“the unity of impression which the auther always strives to produce”—Sarcey in *A theory of the Theatre*. *

প্রশ্ন এখন এমন কোন স্থায়িভাব নাটক হইতে পাওয়া যায় কি না ? কেহ হয়ত বলিবেন যে এই ধৰণেব কোন বিশেষ ভাব প্রধান হইবেই এমন কি কথা আছে ? আধুনিক অনেক নাটকে চৰিত্ৰ-বিশ্লেষণ কবিবাব অথবা সমস্তা সমাধানেব ঝাঁক অত্যধিক মাত্ৰায় প্রকাশ পাইয়া থাকে এবং এই সকল নাটকে বদ-সৃষ্টিব দিকে যতটা লক্ষ্য না থাকে, বিশ্লেষণ ও সমাধানেব বা প্রচাবেব দিকে ততোধিক লক্ষ্য থাকে। এই সকল নাটকে কোন একটা ভাব স্থায়ী বা প্রধান হয় এমন কথা বলা চলে না ; অতএব বসেব প্রশ্ন সব ক্ষেত্ৰে না তুলাই উচিত। নাটক বসাত্মক হইবেই এমন কি কথা ?

* It is rather interesting to note that, their insistence on impression, these modern critics were anticipated by the ancient writers on Sanskrit drama—“The theory Drama” By A. Nicoll

এই ধরণের বৃত্তিব আপাত-ঔজ্জ্বল্য যতই থাক, আমার মনে হয়, ইহাব ভিত্তি খুব পাকা নহে। চবিত্র-বিশ্লেষণ, চবিত্র-সৃষ্টি, সামান্য-উপস্থাপন কাব্য সৃষ্টির উপায়, লক্ষ্য নহে। চবিত্র-সৃষ্টি বলিতে কয়েকটি প্রধান ভাববন্ধের (dominant sentiment) প্রবণতার ফলে, ব্যক্তি বিশেষ বিশেষ পৰিস্থিতিতে কি কি ভাবে আচরণ কবে না কবে তাহাঃ রূপায়িত কবা বুঝায়। অব সমস্ত উপস্থাপনা তখনই কাব্য বলিয়া গৃহীত হয়, যখন সমস্তটি ব্যক্তিব চবিত্রের মধ্য দিয়া উপভোগ্য রূপে আত্মপ্রকাশ কবে। স্মরণ্য, 'ভাব বিহীন চবিত্র অসম্ভব এবং সেই কারণে কেন্দ্রীয় চবিত্রের মধ্যে প্রধান 'স্বাধিতাব' পাওয়া একেবাবে অসম্ভব হইতে পাবে না। এই প্রসঙ্গে সমালোচক এলাবডাইস্ নিকলের কথা স্মরণ কবা যায়। Unity of impression সম্বন্ধে আলোচনা কবিত্তে যাইয়া তিনি আধুনিক সমালোচকদের 'impression'-প্রবণতার উল্লেখ কবিয়াছেন এবং লিখিয়াছেন—“This however, may be said :—That every great drama shows a subordination of the particular elements of which it is composed to some central spirit by which it is inspired and that any drama which admits emotion not so in subordination to the main spirit of the play will thereby be blemished.” সমালোচক নিকল সংস্কৃত সাহিত্য-শাস্ত্রের আলোচনা পদ্ধতিকে “Oriental Approach” বলিয়া শ্রদ্ধা দেখাইয়াছেন এবং সিদ্ধান্ত কবিয়াছেন—“This system of Oriental Approach is in essential agreement with that of those who emphasise all-important the 'idea' or 'impression' received from witnessing a dramatic ‘work of art’.”

যাহাই হউক, আলমগীর নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রের বৈশিষ্ট্য ও উহার প্রধান ভাব আছে এবং চরিত্রটীর প্রধান ও স্থায়িত্ব—“উৎসাহ”—বীর রসের স্থায়িত্ব। এই স্থায়িত্বটাই যে আলমগীর চরিত্রের মধ্যে অতিব্যক্ত বা নিম্ন হইয়াছে নাটকের দৃশ্যগুলি পর্যালোচনা করিলেই উপলব্ধি করা যায়। দিগ্বিজয়ীর অটল অভিযান, অকম্পিত আত্ম-প্রত্যয় ও নিষ্ঠাকতা এবং স্মৃতিশক্তি-দৃষ্টি-শক্তি ও কৌশল আলমগীর চরিত্রের দুর্ভেদ্য বস্তু—প্রধান বৈশিষ্ট্য। এই বস্তু কখনও আলমগীরের দেহ হইতে বিচ্যুত হয় নাই—এমন কি পরাজয়ের দুর্দিনেও নহে। পরাজয়ের পরিবেশেও আলমগীর এমন দৃঢ়ভাবে তাঁহার অপরাধের দ্বকে পরিষ্কৃত করিয়া তুলিয়াছেন যে পরাজয়ই যেন পরাজিত হইয়া পড়িয়াছে। দৃষ্টান্তের অভাব নাই—চতুর্থ অঙ্ক তৃতীয় দৃশ্বে যেখানে ঔরঙ্গজীব কোন বাহিরের শত্রু দ্বারা নির্জিত নহেন, যেখানে আপনার নিজস্ব সত্তার হস্তেই নিজে বিশেষভাবে লাজিত, সেখানেও আলমগীর নিম্প্রভ হইয়া পড়েন নাই—আত্মপ্রত্যয়ের গরিমা-দীপ্তিতে পূর্বের মতই তিনি ভাস্বর। চিরবিজয়ীর অটল আত্মপ্রত্যয়—“পুণ্য তো আছেই এবং চিরদিন থাকবে। আমার সাহস আছে এবং চিরদিনই থাকবে। সে সাহসের মালিক হুনিয়ায় একমাত্র আমি।” *

পঞ্চম অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্বে—একটা মাত্র কথা ক্ষণপ্রভার দীপ্তিতে সমগ্র চরিত্র-ভূমিকে উদ্ভাসিত করিয়া তুলিয়াছে। ভীমসিংহ যখন বলিলেন—“যদি দুর্ভাগ্যবশে এই অস্ত্র আপনার বিরুদ্ধে উত্তোলন

* জুলিয়াস সিজারকে মনে পড়ে—

.....danger knows full well

That Caesar is more dangerous than he :

We are two lions littered in one day,

And I the elder and more terrible.

করি ?” —আলমগীর শুধু বলিলেন—“ক্ষুদ্র বালক ! আমি আলমগীর !
‘আমি আলমগীর !’” —এই একটীমাত্র কথা চরিত্রটির বক্তৃকণ্ঠের
আত্ম-বিশ্বাসকে—সমগ্র সত্তাকে যেন এক নিঃশ্বাসে প্রকাশ করিয়া
দিয়াছে । *

তারপর, পঞ্চম অঙ্কের অষ্টম দৃশ্যে—দিলীরও সুন্দর আলোক-
পাত করিয়াছেন—“আপনার তুল্য নির্ভীক পুরুষ এ জগতে আর
আছে কি না জানি না।” শেষ দৃশ্যে (পঞ্চম অঙ্ক, দ্বাদশ দৃশ্য)
দোবারি গুহাপথের মধ্যে আবদ্ধ অবস্থায় আলমগীর যে অনমনীয়
ইম্পাত-স্কন্ধটিন মেরুদণ্ডের পরিচয় দিয়াছেন তাহা বিস্ময়কর
বীরত্বেরই দীপ্ত প্রকাশ । মৃত্যুব মুখোমুখি দাঁড়াইয়া তিনি মৃত্যুকে
শাসাইয়াছেন—নির্ভীকতা ও আত্মপ্রত্যয় যেন তাঁহার সত্তা হইতে
দীপ্ত তেজে বিচ্ছুরিত হইয়াছে—“দাঁড়াও মৃত্যু দূরে—আমি
আলমগীর । পরাজিত অবস্থায় আলমগীর কখনও মরতে পারে না—

“না—না—আমি আলমগীর !” এই উক্তি নির্ভীক বীরত্বের প্রদীপ্ত
শিখা । অপরাজ্যেয় বীরত্ব শেষ নিঃশ্বাস পর্য্যন্ত আলমগীরের মধ্যে
অস্থিভাবে বিরাজ করিয়াছে এবং সেই কারণেই পরাজিত হইয়াও
আলমগীর অপবাজ্যেয়ই রহিয়া গিয়াছেন ।

এই হিসাবে, বলা যায় যে উৎসাহই আলমগীরের প্রধান
স্বাধিভাব এবং নাটকখানি, আপাত-দৃষ্টিতে অগ্ররূপ মনে হইলেও,
প্রকৃতিতে ‘বীৰ-বসাত্মক’ ।

* ম্যাক্বেথের উক্তিই যেন উহা রহিয়াছে—

—The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear.

আলমগীর ট্রাজেডি না কমেডি

আলমগীর নাটকখানিও শ্রেণী-পরিচয় করা বেশ একটু দুঃসাধ্য ব্যাপার, কারণ নাটকখানি আকৃতিতে একরূপ, প্রকৃতিতে অপরূপ। নাটকখানিও মধ্যে আপাতঃ যাহা চোখে পড়ে, তাহা আলমগীরেব পবাক্ষয়—পারিবারিক ক্ষেত্রে উদ্দিপুর্বীও কাছে এবং রাজনৈতিক ক্ষেত্রে মেবাবেব বাণা রাজসিংহেব কাছে। উদ্দিপুর্বী প্রেমেব বাজ্যে আধিপত্য বক্ষা কবিত্তে আলমগীরেব সহিত শক্তি-পবীক্ষাও অবতীর্ণ হইয়াছিল আব রাজসিংহ যশোবন্তেব পুত্র অজিতসিংহকে আশ্রয় দিয়া এবং জিজিয়া কবেব বিরুদ্ধে প্রতিবাদ-পত্র প্রেবণ কবিয়া আলমগীরেব বিরুদ্ধাচরণ তথা আলমগীরেব অস্বীকার কবিয়াছিলেন—আলমগীরেব সহিত বন্ধে প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন। এই উভয় ক্ষেত্রেই আলমগীর কার্যত পবাজিত স্মৃতবাং নাটকখানিও কেন্দ্রীয় চবিত্তে বন্ধ-সমস্যাব তৃপ্তিকব সমাধান ঘটিয়াছে এ কথা বলা যায় না। কাবণ প্রতিক্ষেত্রেই তিনি পবাজিত।

বাস্তবিক নাটকেব কেন্দ্রীয় চবিত্ত আলমগীর আত্মিক ভাব-সাম্যেব হিসাবে একটী বিপর্যাস্ত ব্যক্তিত্ব—(Frustrated Soul) কি পারিবারিক ক্ষেত্রে, কি রাজনৈতিক ক্ষেত্রে, কোন ক্ষেত্রেই তিনি বাধা অতিক্রম কবিত্তে পাবেন নাই, প্রত্যেক ক্ষেত্রেই তাঁহাব ভাগ্যে পবাক্ষয়—অধিকন্তু মনোবিকাবেব প্রকোপে চবিত্তটী অপ্রকৃতিস্ব, এক সস্তাব (নিজ্ঞান-আসংজ্ঞান) কাছে তাহাবই অত্র সস্তা শোচনীয় ভাবে নির্জিত। জাগ্রত অবস্থায় আলমগীর প্রবল-প্রতাপ কিন্তু নিদ্রিত অবস্থায়—“এক একদিন এক একটা মশাব গানেও ..শিউবে উঠেন...”। তাহাব আত্মা অন্তর্বিবোধে খণ্ডিত। উদ্দিপুর্বীও ভাষায় বলা যায়—তাঁহাব মধ্যে—“দু টো মানুষ আছে। একটা নকল আলমগীর, একটা অ'মল। নকলটা যখন ঘুমায

তখন আসলটা জেগে ওঠে। আবাব নকলটা যখন জাগে তখন আসলটা গভীর নিদ্রায় ডুবে যায় ; বাইবে তাব অস্তিত্বের কিছু চিহ্ন থাকে না।” এই দিক দিয়া চবিত্রটীর ব্যক্তিত্বে অন্তর্বিচ্ছেদ (dissociation of personality) ঘটিয়াছে দেখা যায় এবং দেখা যায় যে চবিত্রটী শুধু বহিঃশক্তির কাছেই পবাজিত তাহা নহে, নিজের কাছেও নিজে নির্জিত ও লাক্ষিত। অতএব, যে আলমগীর চবিত্র একটা অন্তর্ভিন্ন বিপর্যস্ত ব্যক্তিত্ব, পারিবারিক, রাজনৈতিক এবং ধর্ম্মনৈতিক কোন ক্ষেত্রেই ষাঁহাব সঙ্কল্প সিদ্ধিরূপ পবিশ্রুত কবিত্তে পাবে নাই—উদ্বিপূবীর কাছে যিনি শোচনীয়ভাবে পবাজিত, রাজসিংহের হস্তে যিনি প্রবৃত্ত প্রস্তাবে বন্দী হইয়াছেন এবং ইসলাম ধর্ম্মের মাহাত্ম্য বক্ষা কবিত্তেই যিনি নিজের আসল সত্তাব কাছে “কাফের” গালি শুনিয়াছেন—এক কথায় এতদিক দিয়া বিপর্যয় আসিয়া ষাঁহাকে দিবিয়াছে, সেই আলমগীর “শোচনীয়” এ কথা না বলিয়া উপায় নাই। এতবড় একটা প্রচণ্ড ব্যক্তিত্বের শোচনীয় দ্রববস্থা—বাস্তবিকই “sight of a losing struggle” —ট্র্যাজেডিরই অমুকুল পবিবেশ। এই হিসাবে, চবিত্রটীকে ট্র্যাজেডি-কবণ বলিবাব বেশ একটা ষাঁক আসিত্তে পাবে ; মনে হইতে পাবে যে আলমগীর নাটকখানি ট্র্যাজেডি-কবণ নাটক।

কিন্তু বিশেষ ভাবে লক্ষ্য কবিত্তে এই যে নাটকখানি ‘ট্র্যাজেডি’ হইয়া উঠে নাই—উহাব পবিশ্রুত বিষাদাস্তক নহে। প্রথমতঃ যে অন্তর্দ্বন্দ্ব অজ্ঞ-বিদাবণের জ্ঞা, উভয় সত্তাব সংঘর্ষ ও সংক্ষেপেব জ্ঞা কবণ হইয়া উঠে, সেই ধবণের অন্তর্দ্বন্দ্ব নাটকে পাওয়া যায় না। যেটুকু আছে তাহা নাটকখানিকে ট্র্যাজেডির বিষাদময় মহিমা দিতে অক্ষম। দ্বিতীয়তঃ সর্কাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য কথা এই

যে, নাটকখানির পরিণাম বিষাদময় বা শোচনীয় নহে। উপসংহারে যদিও আলমগীরকে পবাক্ষয়েরই পরিবেশের মধ্যে দাঁড় করানো হইয়াছে, তবু উপস্থাপনার বৈশিষ্ট্যে আলমগীরের অপরাধেরই মহিমাই পরিব্যাপ্ত; অধিকন্তু উভয়পক্ষই (মোগল-রাজপুত) হিন্দু-মুসলমানের মিলন-কামনার এমন এক প্রেরণকর ও প্রশান্ত পরিবেশ সৃষ্টি করিয়াছে যে, জয় পরাক্ষয়ের হিসাব-বুদ্ধি মননীয় একটা চেতনায় আচ্ছন্ন হইয়া গিয়াছে।

নাটকের উপসংহাবে পরাজিত অথচ আত্মিক বলে অপবাক্ষয় আলমগীর মেবারের মহাবাণা রাজসিংহকে আলিঙ্গন করিয়াছেন। অতএব নাটকখানি ট্রাজেডি পরিণাম পায় নাই এবং পায় নাই বলিয়াই—নাটকখানি কমেডি—আরো নির্দিষ্টভাবে বলিলে—ট্রাজি-কমেডি, কারণ বহিঃপ্রকৃতিতে ট্রাজেডিব আবহাওয়া থাকিলেও অন্তঃপ্রকৃতিতে কমেডি।

নাটকখানির সাহিত্যিক স্থান

‘আলমগীর’ নাটকখানি যে নাট্যকাব কীরোদপ্রসাদেব সর্বশ্রেষ্ঠ রচনা এ বিষয়ে প্রায় প্রত্যেক সমালোচকই একমত। অক্সফোর্ড ডাঃ শ্রীশঙ্কর সেন মহাশয় লিখিয়াছেন—“আলমগীর কীরোদপ্রসাদেব ঐতিহাসিক নাটকের মধ্যে শ্রেষ্ঠত্বের দাবী কবিতে পারে।” বঙ্কিমবাব অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষও লিখিয়াছেন—“আলমগীর কীরোদপ্রসাদের কীর্তির বিজয় বৈজয়ন্তী।” বাস্তবিক, আলমগীর নাটক কীরোদপ্রসাদেব রচনার মধ্যে শুধু শ্রেষ্ঠই নহে, এই নাটকে নাট্যকাব কীরোদপ্রসাদ নব-শক্তির পরিচয় দিয়াছেন এবং তাঁহাব সাধাবণ বৈশিষ্ট্যেব সীমা অতিক্রম করিয়া গিয়াছেন। এই নাটকে চরিত্রসৃষ্টি, অন্তরবন্দন ক্ষুরণে এবং রচনাবিজ্ঞাসে নাট্যকার যে ক্ষমতাব পরিচয়

দিয়াছেন, তাঁহার পূর্বের রচনায় সে ক্ষমতার পরিচয় পাওয়া যায় না। সুতরাং এমন কথা বলা যায় যে, আলমগীর ক্ষীরোদপ্রসাদের নাট্যকার জীবনে যুগান্তর সূচনা করিয়াছে। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের সাধারণ বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে প্রথম প্রবন্ধে যে আলোচনা করা হইয়াছে—তাছাড়াও এই কথা বিশেষভাবে বলা হইয়াছে যে, ‘আলমগীর’ নাটকে ক্ষীরোদ-প্রসাদের নতুন শক্তির সন্ধান পাওয়া গিয়াছে। এক কথা বলি চলে—আলমগীর পাকা হাতের রচনা। এই নাটকে যেমন পাওয়া যায় তাঁহার সমবেদনশীলতার পরিচয়, তেমনি পাওয়া যায় প্রকাশক্ষমতা—কাব্যিক বাগ্মীতি—চমৎকাব বাগ্ভজিমা।

সমবেদনশীলতার ফলে রাজসিংহ, বীরাবাদ্রী, ভীমসিংহ, আলমগীর, উদিপুরী প্রভৃতি প্রায় চরিত্রগুলিই অশুভ-সবল—প্রাণবান্ অর্থাৎ ইহারা শুধু কথাই বলে নাই, অশুভবও করিয়াছে।

দ্বিতীয়তঃ উন্নত ‘ধারণা-শক্তি’র ফলে চরিত্রের মানসিক ও আত্মিক প্রকৃতি জটিলতর ও বিচিত্রতর হইয়াছে এবং এই কারণেই মানসিক ব্যাপকতাব ও গভীরতার ফলে বাগ্-বিজ্ঞাসেও আসিয়াছে নবতব সংস্থা—নতুন অশুভূতির আকারকে নতুন রীতিতে প্রকাশ করা চেষ্টা। এই নাটকে ক্ষীরোদপ্রসাদ প্রকাশ-ক্ষেত্রে, নিও-ক্লাসিকেব গভী অতিক্রম করিয়া রোমান্টিকের সীমানায় প্রবেশ করিয়াছেন। এখানে রাজসিংহ বলেন—“আকাশ সেখানে কখনও মেঘের অবগুষ্ঠন মুখে দেয় না। পাহাড় সেখানে কাঁদতে জানে না। বায়ু সেখানে অগ্নিকণায় নিজের তৃষ্ণা নিবারণ করে।” এখানে আলমগীরেব কথা—“ব্রাহ্মণ, বৈরাগী, যোগী, সন্ন্যাসী—তাদের মাথার উপর কর! নে টাকা আদায় হয়ে যখন আমার রাজ্যকোষে প্রবেশ করবে—ঘরেব এককোণে তার সমস্ত জড় করলেও তা’ মেজের সমতলস্থ দূর করতে পারবে না।হিন্দুরা আমাকে

গাল দেবে—আমি শুনে হাসবো। মুসলমান আমাব জয় ঘোষণা ক'বে—আমি শুনে কাঁদবো।” এখানে উদিপুৰীৰ বাগ্-ভঙ্গিমা—
 “...পুত্ৰ হ'ল কিন্তু আমাব দুৰ্ভাগ্য সে আপনাব মুখ-সাদৃশ্য লাভ কবতে পাবলে না। চক্ষুতাবকাষ সে সেই হৃদেব গাঢ় নীলিমা মাখিযে নিযে এসেছে। তাব বৰ্ণে কাশ্মীৰ পাহাডেব সেই অৰুণগৰ্ভ তুণাবশ্ৰী জড়িযে গিযেছে। তাব মুখথানায় সমস্ত অৰ্দ্ধ-প্ৰফুটত কাশ্মীৰ-কুম্মেব বিজড়িত বহুত্ৰ, তাব হৃদযে অজস্ৰ উচ্ছ্বসিত সেই সমস্ত কুম্মগন্ধেব প্ৰেবণা। তাব ৰূপেব অন্তবাল থেকে কাশ্মীৰী প্ৰকৃতি নিত্য আমাকে শুনিযে বলে—আব কেন সখী, ও অসাব সৌন্দৰ্য্যাব মাঝে, তুমি ফিবে এস।” এখানে বীৰাবাঈ বলেন—“জবসিংহ! আমি দেখছি প্ৰভাতেব অৰুণ আমাকে অঙ্গাববৰ্ণা প্ৰেতিনী কৰাবাব জন্তু উদযাচলেব অন্তবালে বসে এখন থেকেই আমাব বুকেব বক্তৃ দিযে তাব ক্ৰুদ্ধ চক্ষু বঞ্জিত ক'বছে।” এই ধবণেব প্ৰকাশ-ভঙ্গীৰ দৃষ্টান্ত বহুস্থলেই পাওযা যায়। *

দেখা যায়, এই নাটকে ক্ষীৰোদপ্ৰসাদ নিবিড়তব সহৃদয়তাব, ব্যাপকতব কল্পনা-শক্তিৰ এবং সূৰ্ভূতব প্ৰকাশ-বৈচিত্ৰ্য্যেব পৰিচয় দিয়াছেন।

নাটকেৰ নানা রস ও ভাব

পূৰ্বেই বলা হইযাছে, নাটকেব কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰে যে ভাবেকে স্থায়িকৰূপ দেওযা হইযাছে তাহাব নাম উৎসাহ এবং উহা বীৰবসেবই স্থানিভাব।

* এই ধবণেৰ বাগ্-ভঙ্গিমা দেখিয়াই ডাঃ শ্ৰীযুক্ত স্কুনাৰ সেন মহাশয় বলিযা ফেলিয়াছেন—“কযেকটী নাটকে স্বিজেন্দ্রলালেব প্ৰভাবে পড়িযা ক্ষীৰোদচন্দ্ৰ সংলাপেব ঔচিত্যেৰ ব্যতিক্ৰম কৰিয়াছেন। তবে ক্ষীৰোদচন্দ্ৰেৰ ভাষা কুত্ৰাপি বিজাতীয় হয় নাই”।

অজ্ঞাত চবিত্বেও এই ভাব পাওয়া না যায় এমন নহে, ভীমসিংহ উহাদের মধ্যে অগ্রগণ্য। এই রস ছাড়াও নাটকে বাৎসল্যবস, হাস্যবস প্রভৃতিও সৃষ্টি করা হইয়াছে। বাজসিংহের ও 'বীরাবান্ধ'-এর মাধ্যমে বাৎসল্য; গঙ্গাদাস, গবীরদাস এবং দয়ালশাব মাধ্যমে প্রভুভক্তি ও দেশভক্তি; কামবক্সের আলম্বনে মাতৃভক্তি; আকবর-মোসাহের বামসিংহের আশ্রয়ে হাস্যবস এবং উদ্দিপুত্রী মাধ্যমে পতি-প্রেম সৃষ্টি কবিয়া নানা বসে ও ভাবে নাটকখানিকে নাট্যকাব সমৃদ্ধ কবিয়া তুলিয়াছেন।

আব, ভাবের দিক দিয়াও নাটকখানির আকর্ষণ কম নহে প্রভুভক্তি, দেশপ্ৰীতি, মাতৃভক্তি, ভ্রাতৃবাৎসল্য, উদার মনুষ্যত্বাভিমান, নির্নিমেস কর্তব্যনিষ্ঠা নানা চবিত্বেব আশ্রয়ে প্রকাশ করা হইয়াছে। বিশেষতঃ 'জাতির মানির সময় মহাত্মা'র আবির্ভাব ঘোষণা, 'সত্য'কে অঙ্গরূপে এবং 'ত্যাগ'কে ধর্মরূপে গ্রহণ কবিবার অনুপ্রেরণা, অঙ্গবলের উপরে আঙ্গবলের মর্যাদা স্থাপন—“অন্তবে বাহিবে শুদ্ধি”র আয়োজন—“বিলাসিতাকে কাষমনোবাক্যে ত্যাগ” কবিবার সঙ্কল্প (পঞ্চম অঙ্ক, চতুর্থ দৃশ্য) নগমনের প্রভাবে এবং যুগমনকে আকর্ষণ কবিত্তেই উপস্থাপিত হইয়াছে এবং উহারা নাটকখানির ভাব-মূল্যই বন্ধি কবিয়াছে। অধিকন্তু হিন্দু-মুসলমান মিলন-মিলনের প্রচাৰ অত্যন্ত মুখ্য উদ্দেশ্যের আকারেই নাটকে স্থান পাইয়াছে। এই উদ্দেশ্যের চাপে ঐতিহাসিক সত্যকে পর্যন্ত নাট্যকাব বাকাইয়া ও বিকৃত কবিয়া ফেলিয়াছেন—হিন্দু-মুসলমানের মিলনের প্রতি উজ্জ্বল আলোকপাত কবিত্তে চেষ্টা কবিয়া আলমগীরকে দিয়া বাজসিংহকে আলিঙ্গন কবাইয়া ছাড়িয়াছেন, তথা যুগের জন্ত একটা অতি মূল্যবান এবং অত্যাৱশ্যক প্রচাৰকাৰ্য্য কবিয়াছেন।

তাবপর, চাবণীগণের গীতি (পঞ্চম অঙ্ক, পঞ্চম দৃশ্য)—‘ভাষা

নাহি জানে কথায় বাধিতে এ নব জাগর-গান'কে শুধু কথাই বাধে নাই সুরে সুরে সঞ্চার করিয়া দিয়াছে। রাজপুতগণের জাগরণকে উপলক্ষ্য করিয়া নাট্যকার ভারতের নব-জাগরণকে যে বন্দনা করিয়াছেন তাহা ভারতের প্রত্যেকটি হৃদয়কেই স্পর্শ করিয়াছে এবং আজও করে—কারণ “আবাল বৃদ্ধ মায়ের সেবক—মায়ের সেবিকা নারী”। আর আজও সকলে—“বিজয়-নিশান তুলিয়া আকাশে” মাতৃভূমির জয়গান গাহিতে চাহে।

এই ভাব-মূল্য বা বৈশিষ্ট্য নির্ধারণ করিবার প্রসঙ্গেই নাটক-খানির রচনার প্রেরণা সম্বন্ধে দুই একটি কথা বলা সুসঙ্গতই হইবে। বিদেশী শত্রুর বিরুদ্ধে সংগ্রাম করিবার জন্ত দেশবাসীকে আহ্বান করা—নারীপুরুষ নির্বিশেষে দেশমাতৃকার সেবায় আত্মদান করা, হিন্দু-মুসলমান দুই সম্প্রদায়কে একসূত্রে আবদ্ধ করিয়া জাতীয়তা-বোধকে নিবিড় করিয়া তোলা—মহাত্মা গান্ধীর আত্মবলের সংগ্রামে দেশবাসীর অভূতপূর্ব সাড়া এবং আত্মবলের সংগ্রামেব প্রতি জাতির ঐকান্তিক আস্থা ও সহযোগিতা জাগ্রত করা এই সকল সামাজিক প্রেরণার এবং অন্তর্দ্বন্দ্ব-গভীর চরিত্র সৃষ্টির শৈল্পিক প্রেরণার সংযোগে নাটকখানি রচিত। বলা যাইতে পারে অতীত কাহিনীর কাঠামোতে নাট্যকার বর্তমান ভাবের প্রতিমা গড়িতে চেষ্টা করিয়াছেন। আলমগীর পুরাতন হইলেও তাঁহার নানা সত্তার পরস্পরিক দ্বন্দ্ব, (আধুনিক র্যাশার এবং রাজপুতদের দেশপ্রাণতা প্রথিত থাকিলেও) মহাত্মাব আবির্ভাবের সংকেত (১৯২১ খ্রীঃ নাটকখানি রচিত ও প্রথম অতিনীত), অস্ত্রবল অপেক্ষা আত্মবলের উপর অধিক গুরুত্বারোপ, বিলাসিতা-বর্জন প্রভৃতি দ্বারা বিদেশীয় দ্রব্য বর্জনের নির্দেশ নূতন পরিবেশের প্রেরণা হইতেই আসিয়াছে। যুগ-চেতনার প্রেরণা হইতে আসিয়াছে এমন সব উপাদান বাছিয়া লইলে দেখা যাইবে নাটকখানি

পুরাতন ইতিহাস লইয়া লিখিত হইলেও উহার ভাব ও কল্পনা রচনাকালীন আবহাওয়া হইতেই গৃহীত এবং রচনার প্রেরণাও সেখান হইতেই আসিয়াছে। আর না আসিয়াও পারে না। যুগের ব্যক্ত বা বাঞ্ছিত আকাঙ্ক্ষাকেই সংজ্ঞানে বা আসংজ্ঞানে প্রত্যেক শ্রষ্টাই রূপ দিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন। কারণ সৃষ্টির বড় উদ্দেশ্য আনন্দ দেওয়া এবং ঐ আনন্দ নির্ভর করে ব্যক্তির অর্থাৎ সমাজের বাসনা-চরিতার্থ করার উপরেই। যুগের প্রবৃত্তি সহিত যে-রচনার কোন যোগ থাকে না সে-রচনা যুগমনে কোনও আনন্দদায়ক আবেদন জাগাইতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই মূল্য-বিচারে হেয় হইয়া থাকে।

নাটকের গঠন-বৈশিষ্ট্য

নাটক-রচনার সময় তিনটি ঐক্যের দিকে লক্ষ্য রাখিবার জন্ত প্রাচীন সমালোচকগণ নির্দেশ দিয়াছিলেন। ইহাদের বলা হইয়াছে— (১) কাল-ঐক্য (Unity of Time), (২) স্থান-ঐক্য—(Unity of Place) (৩) বিষয়-ঐক্য (Unity of Theme)। কিন্তু “কাল-ঐক্য” এবং “স্থান-ঐক্য” রীতি বহুকাল আগেই লঙ্ঘিত হইয়া গিয়াছে এবং আজ-কাল রক্ষণ অপেক্ষা লঙ্ঘনের দ্বারাই রীতিটিকে অতি বেশী সম্মান দেখান হয়। তবে ‘বিষয়-ঐক্য’ রীতি এক হিসাবে ‘নাই’ আবার অল্প হিসাবে ‘আছে’ও বলা চলে। আরিষ্টটল প্রভৃতি বিষয়-ঐক্য বলিতে যাহা বুঝাইতে চাহিয়াছেন তাহার হিসাবে ‘বিষয়-ঐক্য’ রীতিও বহু আগেই লঙ্ঘিত হইয়া গিয়াছে, কিন্তু ‘বিষয়-ঐক্য’কে একটু ব্যাপক অর্থে প্রয়োগ করিলে দেখা যাইবে যে ‘বিষয়-ঐক্য’ আজও আছে—রচনার মূল বা প্রধান উদ্দেশ্যের দ্বারা ধরিয়াই সেই ‘ঐক্য’ গড়িয়া উঠিয়া থাকে। আধুনিক সমালোচকের অনেকে এই

ঐক্যকেই অল্পভাবে ‘Unity of Impression’ বলিয়া থাকেন। কিন্তু খাটি ‘বিষয়-ঐক্য’ বলিতে যাহা বুঝায়—অর্থাৎ উপস্থাপ্য বিষয় ছাড়া অবাস্তব কোন বিষয়ের অবতারণা করা উচিত নহে, একটী নাটকে একটী বিষয়কেই অভিব্যক্ত করিতে হইবে, এবং অল্প অবাস্তব ঘটনা আসিয়া নাটকের মুখ্য ঘটনা-প্রবাহের ধারা বিচ্ছিন্ন না করিয়া ফেলে সে দিকে কড়া দৃষ্টি রাখিতে হইবে—এই ‘বিষয়-ঐক্য’ও আজ উপেক্ষিত। আজিকার নাটকে (বাঙলা নাটকে) এই ধরনের ‘বিষয়-ঐক্য’ দেখা যায় না। বিশেষতঃ ঐতিহাসিক নাটকগুলিতে অবাস্তব ঘটনার ভিড় খুবই বেশী—প্রধান কাহিনীর পাশাপাশি একাধিক অপ্রধান কাহিনীর নিজস্ব নিজস্ব গতিবৈচিত্র্য লইয়া বিরাজ করিয়া থাকে। ফলে দূর-নিকট সকল আত্মীয়-স্বজনের যৌথ পবিবারের মত আকাবে যেমন হয় উহা বড় প্রকারে তেমন হয় বিচিত্র। বাংলা নাটক—ঐতিহাসিক নাটক অবশ্য,—এই দিক দিয়া বেশ একটী নূতন জাতিতে পরিণত হইয়াছে। ইহার কাহিনীর লক্ষ্যাভিমুখী গতি তো থাকেই—উপকাহিনীগুলিও নিজস্ব নিজস্ব লক্ষ্যের দিকে চলে এবং পরিণাম খুঁজিয়া থাকে।

নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ বিজ্ঞাবিনোদ মহাশয়ের এই নাটকখানি (আলমগীর) গঠনের দিক দিয়া শুধু যে আকাবে বড় এবং প্রকারে বিচিত্র তাহাই নহে, নাটকখানি বিশৃঙ্খল ও ‘দ্বৈত-উদ্দেশ্য’ক। ইহা যেন দুই কাণ্ডে বিভক্ত : এক, উদিপুরী-রূপবুমাবী কথার পূর্বকাণ্ড : দুই, আলমগীর-রাজসিংহের যুদ্ধের উত্তরকাণ্ড। একটী শেষ হইলে আর একটী কাণ্ড মেন আরম্ভ ও শেষ হইয়াছে। দুইটী উদ্দেশ্য প্রধান হইয়া পড়ায় নাটকখানির ‘বিষয়-ঐক্য’ খুবই ব্যাহত।

তবে একটী কথা যে এখানে না বলিবার আছে এমন নহে : একই সময়ে পারিবারিক ও রাজনৈতিক প্রতিদ্বন্দ্বিতা যে অসম্ভব ঘটনা তাহা

বলা চলে না। এবং এই দুই প্রতিদ্বন্দিতার সঙ্কীর্ণ এমন কোন চরিত্র সৃষ্টিব চেষ্টা করিলেই যদি ‘বিষয় ঐক্য’ না থাকে, তাহা হইলে বিষয় ঐক্য অপেক্ষা সত্য ও স্বাভাবিককেই বেশী শ্রদ্ধা করা সম্ভব। কথাটি সত্য, কিন্তু আপত্তি সেখানে নহে, আপত্তি এই যে ঘটনাবিভাগ এমন হইয়া পড়িয়াছে যে নাটকখানির পৰ্ব্বভাগ স্পষ্টাকারেই চোখে পড়ে। এবং মনে হয় যে-বিষয়কে প্রাবল্ধে বীজরূপে উপস্থাপিত করা হইয়াছে তাহা উপসংহাৰ-পরিণাম লাভ কবির পবে আব একটা আত্মমুগ্ধক বিষয় পরিণতি খুঁজিতে চেষ্টা কবিতেছে। প্রথম দৃশ্যটির উপস্থাপনা অন্তরূপ হইলে এবং রূপ-কুমাৰী কাহিনীকে অত প্রশ্রয় না দিলে নাটকেব ঐকিকতা অক্ষুণ্ণ থাকিত—এ অনুমান অগ্রাহ্য নহে। তবে একথাও অবশ্য বলা উচিত যে প্রথম দৃশ্যে উদ্দিপুৰী অর্থাৎ রূপকুমাৰী কাহিনী অগ্রাধিকার পাইয়াছে বটে, কিন্তু বাজনৈতিক প্রতিদ্বন্দিতাব কথা যে একেবাবে শোনা যায় নাই এমন নহে। নাটকেব বীজ যে বিষয় তাহা একটা কথাব মধ্যেই পাওয়া যায়—“এত যুদ্ধবিগ্রহেব চিন্তাব ভিতবেও রূপ-নগবওয়ালীকে আনবাব জ্ঞাত যদি সম্রাটেব ইচ্ছা জেগে উঠে ?” কিন্তু দেখা যায়, মুখপাতে উদ্দিপুৰীব সঙ্কল্পেব উপবেই বেশী পরিমাণে আলোকপাত করা হইয়াছে।

এই কটি ছাড়াও ঘটনা-বাহুল্য, অবাস্তব ঘটনাব সমাবেশ নাটক-খানিব গঠনগত অগ্রতম কটি। ডাঃ শ্রীমুকুমাৰ সেন মহাশয় এ সম্বন্ধে লিখিয়াছেন, “ঘটনাব ভিড এবং ভূমিকাব বাহুল্য না থাকিলে নাটকটি উৎকৃষ্ট হইত।” নাটকখানিব দৈৰ্ঘ্য বাস্তবিকই ক্লান্তিদায়ক। এই কাৰণে কোন্ কোন্ অংশ বাদ দিলে মূল নাটকেব সৌন্দৰ্য্য বা বস-

হানি হইবে না তাহাও নির্দেশিত করা হইয়াছে।* দেখা যায়, প্রায় দৃষ্টেই তারকা চিহ্নিত অংশ আছে এবং ছুই একটা গোটা দৃষ্ট ও বর্জনীয় হইয়া আছে। বিশেষ দৃষ্টব্য এই যে এই সকল অংশ ত্যাগ করিলেও “মূল নাটকের সৌন্দর্য বা রসহানি ঘটিবে না”। অতএব অবাস্তবের পরিমাণ যে কম নহে বলাই বাহুল্য এবং নাটকখানির গঠন খুব পরিপাটি নহে—এ সিদ্ধান্তও অনিবার্য।

নাটকে চরিত্র-সৃষ্টি

নাটক-তত্ত্ব-বিশেষজ্ঞ এলারডাইস নিকল মহাশয় একস্থলে বলিয়াছেন যে, উচ্চাঙ্গের নাটকের বড় বৈশিষ্ট্য—“penetrating and illuminating power of characterisation”—অর্থাৎ অন্তরহুপ্রবেশী ও সমুদ্ভাসী চরিত্র সৃষ্টির ক্ষমতা। নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদের মধ্যে এই ক্ষমতার দৈদ্য আছে—পূর্বেই এ বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করা হইয়াছে এবং সেখানেই একথা বলা হইয়াছে যে, মাত্র দুই একটা স্থলেই নাট্যকার চরিত্র-সৃষ্টিতে সন্তোষজনক সৃজনী প্রতিভাব পরিচয় দিয়াছেন। আলমগীর নাটক ক্ষমতা-দৈদ্যের সেই ব্যতিক্রম স্থল। এই নাটকে নাট্যকার যেমন দেখাইয়াছেন স্বন্দ-চেতনা, তেমন দেখাইয়াছেন সজ্জদয়তা। তাই প্রায় চবিত্তেরই মন ও হৃদয় বেশ সংলক্ষ্য হইয়া উঠিয়াছে।

রাণা রাজসিংহ : রাণা রাজসিংহের মধ্যে রাণা-সত্তা এবং জনক-সত্তা পরিস্ফুট স্বাতন্ত্র্যের দ্বারা চরিত্রটিকে সুতীক্ষ্ণ ভাবাবেগে প্রাণবান করিয়া তুলিয়াছে। তাঁহার দুই সত্তার স্বন্দ, আপাতবিরুদ্ধ উক্তির মধ্যেই আত্মপ্রকাশের উপায় করিয়া লইয়াছে। অন্তর্কিরোরোধেরই

* দৃষ্টব্য : অভিনয়ে সময় সংক্ষেপের প্রয়োজন হইলে * [* অংশগুলি ও চতুর্থ অঙ্কের দ্বিতীয় দৃষ্ট পরিত্যাগ করিলে মূল নাটকের সৌন্দর্য বা রসহানি ঘটিবে না।]

প্রতিকলন ঘটান্নাছে বিরোধাত্মকিত বচনভঙ্গীতে। চরিত্রটির ‘অহুভাব’ মাত্রা (emotional core) খুবই প্রশংসনীয়। কল্পনা-শক্তিও কম প্রশংসনীয় নহে—অহুভাবের গতির বেগ ও বৈচিত্র্য উপযুক্ত বাচনিক বন্ধেই প্রকাশিত হইয়াছে।

বীরাবাঈ : বীরাবাঈ রাঠোর কছা, বীরাজনা—মহারাণা রাজ-সিংহের যোগ্যতমা ধর্মপত্নী ; এই পরিচয় অপেক্ষাও বীরাবাঈর আরো একটা বড় পরিচয়—বীরাবাঈ স্নেহময়ী মাতা। সাধারণ মানুষের মোহে তিনি যে ভুল করিয়াছিলেন মায়ের স্নেহের সর্বত্যাগী সাধনা দিয়া তাহার প্রায়শ্চিত্ত করিয়াছেন। তাঁহার নিজের উক্তিই বড় দিগদর্শক—“প্রাচীন দেওয়ান ! মাথার দিক দিয়ে চেয়ো না। যদি পার একবার হৃদয়ের মধ্য দিয়ে দৃষ্টি নিক্ষেপ কর। ভীমসিংহকে রাজ্যাধিকারী করতে হয়ত এখনও আমি ইতস্ততঃ করতে পারি, এমন কি বাধা দিতে পারি। কিন্তু যাকে শৈশবে বুকে তুলে স্তন্যদান করেছি, আঠারো বৎসর মাতৃস্নেহে পালন করেছি, দয়াল সা, তার অদর্শনক্লেশ আমি মুহূর্তের জন্য সহ্য করতে পারছি না।”

চরিত্রটি মাঝে মাঝে অতিমাত্রের দিকে ঝুঁকিয়া পড়িলেও একথা অবশ্যই বলিতে হইবে যে চরিত্রটির গুরুত্ব সম্ভোষজনক এবং আস্তর চেহারা একহারা নহে। দোষে-গুণে স্বাভাবিকতার গভীর মধ্যেই উহা রহিয়াছে।

আলমগীর : তারপর কেন্দ্রীয় চরিত্র—আলমগীর। চরিত্রটির পবিকল্পনায় নতুনত্বের মাত্রা খুবই লক্ষণীয়। অন্তর্দ্বন্দ্ব ও বহির্দ্বন্দ্ব চরিত্রটি খুবই চিন্তাকর্ষক হইয়া উঠিয়াছে এবং ‘দ্বৈত-ব্যক্তিত্ব মন্দ ফুটে নাই’ (অ-সেন)।, কিন্তু মনস্তত্ত্বের স্বল্প বিশ্লেষণে আসল-নকলের দ্বন্দ্বটি খুব সঙ্গত বলিয়া বিবেচিত হইবে বলিয়া মনে হয় না। কারণ মানসিক বিক্রিয়ার স্থায়িত্ব ঐরূপ হইতে পারে কিনা এ বিষয়ে প্রশ্নের

অবকাশ আছে। তবে রঙ্গমঞ্চের পক্ষে বিক্রিয়াটুকু খুবই উদ্দীপক এবং শক্তিশালী হইয়াছে—মনস্তত্ত্বের হিসাবে যে ভুলই উহাতে থাকুক। দ্বিতীয়তঃ ঔরংজীবের হিন্দুবিদ্বেষের যে ব্যাখ্যাটী নাট্যকার উদ্দিপুরীর মুখে দিয়াছেন তাহার নতুনত্বের আকর্ষণও কম নহে। উদ্দিপুরীর উক্তি—“তাই সে স্বপ্ন-স্মৃতি জাগরণের সঙ্গে সঙ্গে মুছে যায়! স্বপ্ন জলের রেখার মত তার যেটুকু অবশিষ্ট থাকে, তারই আতঙ্কে আপনি কি করবেন কিছু ঠিক করতে না পেরে, সমস্ত ভিন্নধর্মীদের উপর অত্যাচার করেন। মনে করেন—তারা কাফের। তাদের উৎপীড়ন করতে পারলেই আপনি এই আতঙ্কের হাত থেকে নিস্তার পাবেন”—। কাফের উৎপীড়নের যে মনস্তাত্ত্বিক ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে তাহা অভিনব এবং সেই হিসাবে উহা নাট্যকারের সমীক্ষণ শক্তিরই পরিচায়ক। সচেতন-অবচেতন মনের ক্রিয়ার অবিচ্ছেদ্য সংযোগে ব্যক্তি-চরিত্রের পরিকল্পনায়—ব্যক্তি-চরিত্রকে সচেতন-অবচেতন মানসিক ক্রিয়ার একক ক্ষেত্রে পরিণত করায়—চরিত্রসৃষ্টির ক্ষমতাই নির্দেশিত করে। ‘আলমগীর’ ক্ষীরোদপ্রসাদের সৃষ্টি-প্রতিভার অপূর্ণ নিদর্শন। বাস্তবিক, ব্যক্তিত্বের জটিল রূপ অবধারণ করিবার, চরিত্রে অল্পভাব প্রাণ-সঞ্চার করিবার এবং প্রকাশনে কল্পনা-সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করিবার ক্ষমতায় ক্ষীরোদপ্রসাদ অদৃষ্টপূর্ব্ব শক্তির পরিচয় দিয়াছেন।

তবে নাটকখানির মধ্যে যে যে ক্রটি পাওয়া যায় তাহাও কম নিন্দনীয় নহে। গঠন-পরিপাট্যের দৈন্ত বিষয়ে পূর্বেই আলোচনা করা হইয়াছে। ঐ ক্রটি ছাড়াও নাটকখানির বড় আর একটি ক্রটি—ঘটনা-বিজ্ঞাসের অযৌক্তিকতা বা অনৌচিত্য। চমক সৃষ্টির দিকে অত্যধিক ঝোঁক থাকায় ঘটনা-বিজ্ঞাসে কার্য্য-কারণ-বান্ধুনি বার বার ক্ষুণ্ণ হইয়া গিয়াছে—স্থান-কাল-পাত্রের ঔচিত্য খুবই উপেক্ষিত হইয়াছে। আর একটি বিষয়ও উল্লেখনীয়—চরিত্রের ভাষায় দুই একস্থলে কৃত্রিম

কল্পনার উচ্চাশ প্রকাশ পাইয়াছে এবং কয়েকটি চরিত্র নিছক 'ভাবে-ভরা ফানুস' হইয়া পড়িয়াছে—চবিত্তের আচরণে উৎকল্পনার অতিরঞ্জন প্রকট হইয়া পড়িয়াছে। বিরোগান্ত হইলে নাটকখানি মেলোড্রামাব পৰ্য্যায়েই স্থান পাইত।

উপসংহাবে এ সিদ্ধান্ত কবা যাইতে পাবে, ক্ষীবাদপ্রসাদ আব কোন নাটক না লিখিয়া কেবল 'আলমগীর' লিখিলেই নাট্যকাব হিসাবে স্ববণীয় হইতে পারিতেন। আব, ক্রটিবিহীন বচনা যখন এ পর্য্যন্ত একখানিও হইয়াছে কি না সন্দেহ, শেক্সপীষেব অবিখ্যাত ট্রাজেডিগুলিতেও যখন বহু আপত্তিকব খুঁত বহিয়াছে, তখন উল্লিখিত ক্রটিগুলিব জন্ত 'আলমগীর' নাটকে অতি ছেয় বলিবাব কোন কাবণ নাই। এমন অনেক সমালোচকও আছেন যাহাবা বাংলা সাহিত্যে একখানিও নাটকেব মত নাটক চোখে দেখেন না এবং উন্নাসিকেব মত বলেন—'বাংলায় নাটক কোথায়?—বাংলায় নাটক একখানিও লেখা হয়নি'।* এই সকল মোহগ্রস্ত দিওনাগ সমালোচকদেব উপেক্ষা কবিয়া বাংলাব উল্লেখযোগ্য নাটকেব তালিকায় 'আলমগীর'কে সসম্মানে স্থান দেওয়া যাইতে পাবে এবং এ কথা নিঃসংশয়ে বলা যায় যে বাংলা নাট্যসাহিত্যেব বিবর্তনেব ইতিহাসে 'আলমগীর' নাটকেব স্থান বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

* জনৈক বিখ্যাত সমালোচকের সহিত মৌখিক আলাপের অভিজ্ঞতা।

নাট্যকার গিরিশচন্দ্র

(ক) জন্মকাল : ১৮৪৪ খ্রীঃ ২৮শে ফেব্রুয়ারী। (পুৰাতন ও নূতনের যুগসন্ধি)।

(খ) পাবিবারিক প্রভাব : () মাতার ভাবপ্রবণতা হইতে ভাবপ্রবণতা ;
(২) খুল্লপিতামহীর প্রভাব হইতে পুরাণাদির প্রতি শ্রদ্ধা ও প্রীতি
এবং পুৰাণ-কথা গুণিতে গুণিতে হৃদয়ের স্পর্শকাতরতা।

(গ) শিক্ষা-দীক্ষা : (১) “ইংরাজী বিদ্যালয়ের উন্নত শিক্ষা লাভ করা
গিরিশেব অদৃষ্টে ঘটে নাই। স্কুলের পর স্কুল ঘুরিয়া প্রবেশিকার
দ্বাব পর্য্যন্তও যখন পৌঁছিতে পারিলেন না, তখন তিনি পড়াশুনা
ছাড়িয়া গৃহে আসিয়া বসিতেই বাধ্য হইলেন”। (২) কিন্তু পরে—
“যেমন রামায়ণ, মহাভাবত, পুৰাণ প্রভৃতি অধ্যয়ন কবিয়া
ভাবতীয় সভ্যতা ও আদর্শসম্বন্ধে গভীর জ্ঞান লাভ করিয়াছিলেন,
আর একদিকে তেমনি সেক্সপিয়র, মোলিয়ার, মার্লো, মিলটন,
বেকন, মিল প্রভৃতি কবি, নাট্যকার, সাহিত্যিক ও দার্শনিকগণের
গ্রন্থপাঠ করিয়া পাশ্চাত্য ভাবধাবাব সহিতও তিনি বিশেষভাবে
পরিচিত হইয়াছিলেন।”

(ঘ) সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডল (১৮৫৮ হইতে ১৮৭৭, অর্থাৎ ১৪ বৎসব
হইতে সাহিত্যিক জীবনাবস্তু অবধি) :—

সমসাময়িক সাহিত্যিক

(নাটকে)

(১) রামনারায়ণ তর্কবন্ধ—(১২-১৩ খানি নাটক-প্রহসন) (১৮৫৪
হইতে)

- (২) কালীপ্রসন্ন সিংহ—(সংস্কৃত নাটকের অনুবাদ) (১৮৫৩)
(১৮৪০-৭০)
- (৩) মধুসূদন— (নাটক, কাব্যাদি) (১৮৫৯)
(১৮২৪-৭২)
- (৪) দীনবন্ধু— (নাটকাদি) (১৮৬০)
(১৮৩৪-৭৩)
- (৫) মনোমোহন বসু— (৪ খানি পৌরাণিক নাটক)
(১৮৩১-৬৭)
- (৬) হরলাল রায়— (৫ খানি নাটক) (১৮৭৩-৭৫)
- (৭) জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর—(১৮৭২ হইতে) ২খানি গ্রহসন
(১৮৪৮—১৯২৫) ২ ” নাটক
- (৮) উপেন্দ্রনাথ দাস— (সুরবেঞ্জবিনোদিনী, শরৎ সরোজিনী,
দাদা ও আমি)

আবো অনেক অখ্যাত নাট্যকার—

(কাব্য)

- (১) বঙ্গলাল বন্দ্যোপাধ্যায়— { পদ্মিনী—(১৮৫৮)
(১৮২৭—১৮৮০) { কৰ্ম্মদেবী—(১৮৬২)
{ শূরসুন্দরী—(১৮৬৮)
{ কাঞ্চী-কাবেরী—(১৮৭৭)
- (২) মাইকেল মধুসূদন দত্ত— তিলোত্তমা সম্ভব কাব্য (১৮৬০)
মেঘনাদ বধ—১ম খণ্ড (১৮৬১)
” ২য় ” (১৮৬১)
বীরাজনা কাব্য—(১৮৬২)
চতুর্দশপদী কবিতাবলী—(১৮৬৬)

- (৩) হেমচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়—
(১৮৩৮-১৯০৩)
- ”
- (৪) নবীনচন্দ্র সেন—অবকাশ বঞ্জিনী (১ম) (১৮৭১)
(১৮৮৬—১৯০৯) ” (২য়) (১৮৭৮)
- পলাশীব বুদ্ধ— (১৮৭৫)
- {
- বৈবতক—(১৮৮৬)
কুরুক্ষেত্র—(১৮৯৩)
প্রভাস—(১৮৯৬)
- (৫) বিহাবীলাল চক্রবর্তী—
- সঙ্গীত শতক ()
বন্ধুবিয়োগ—(১৮৭০)
প্রেম প্রবাহিনী—(১৮৭০)
নিসর্গ সন্দর্শন—(১৮৭০)
সাবদামঙ্গল— (১৮৭৯)
- (গল্পে-উপন্যাসে)
- (১) বঙ্কিমচন্দ্র—
- হর্গেশনন্দিনী (১৮৬৫)
কপালকুণ্ডলা (১৮৬৬)
মৃণালিনী (১৮৬৯)
চন্দ্রশেখর (১৮৭৫)
বজ্রাধিপ (১৮৭৭)
কৃষ্ণকান্তের উইল (১৮৭৮)
ইত্যাদি
- (২) প্রতাপচন্দ্র ঘোষ—
- বঙ্গবিজেতা (১৮৭৪)
- (৩) বমেশচন্দ্র দত্ত—
- (১৮৮৮-১৯০৯) সংসার (১৮৭৫)

- মাধবীকঙ্কণ (১৮৭৭)
 জীবনপ্রভাত (১৮৭৮)
 জীবন-সন্ধ্যা (১৮৭৯)
 সমাজ (১৮৯৪)
 দীপ-নিরীক্ষণ (১৮৭৬)
 কোবকে কীট (১৮৭৭)
 ইত্যাদি
- (৪) স্বর্ণকুমারী দেবী—
 (১৮৫৫-১৯৩২)
 (প্রভৃতি)
- (বচনা-সাহিত্য-জীবনী)
 (১) দেবেশ্বরনাথ ঠাকুর— ব্রাহ্মধর্ম (১৮৫২)
 ব্রাহ্মধর্মের ব্যাখ্যান (১৮৬১)
 (২) বাজনাবাঈ বসু— ব্রাহ্মসমাজের বক্তৃতা (১৮৬১)
 সকাল আব একাল (১৮৭৪)
 বক্তৃতা (১৮৭০)
 (৩) বামদাস সেন— ঐতিহাসিক বহুশ্রু (১৮৭৪-৭৬)
 (১৮৪৫-৮৭) ভাবতবহুশ্রু (১২৯২)
 (৪) শ্রীকৃষ্ণ দাস— সভ্যতার ইতিহাস (১৮৭৬)
 ('জ্ঞানানুব' সম্পাদক)
 (৫) বজ্রলীকান্ত গুপ্ত (১৮৪৯-১৯০০) সিপাহীযুদ্ধের
 ইতিহাস (১৮৭৬)
 (৬) যোগেন্দ্র বিজয়াভূষণ— জন ষ্টুয়ার্ট মিলের
 ("আর্য্যদর্শন" প্রতিষ্ঠাতা)
 জীবনবৃত্ত (১৮৭৭)
 প্রভৃতি
- (৭) কালীপ্রসন্ন ঘোষ— নারীজাতি বিষয়ক প্রস্তাব (১৮৬৯)
 (১৮৪৩-১৯০৭) প্রভাত-চিন্তা (১৮৭৭)
 প্রভৃতি
- আবো অনেক এবং অনেক বিষয়ে—

অভিনয় অনুষ্ঠান ও প্রতিষ্ঠান (১৮৫৮-১৮৭৭)

- ১। আশুতোষ দেবের বাড়ীতে—‘শকুন্তলা’—১৮৫৭
- ২। কালীপ্রসন্ন সিংহের বাড়ীতে — ১৮৫৭
- ৩। বেলগাছিয়া থিয়েটার — ‘রত্নাবলী’—১৮৫৮
(স্থায়ী নাট্যশালা)
- ৪। গোপাল পাল মল্লিকের বাড়ীতে—বিধবা-বিবাহ—১
(সিঁহুরিয়া বাটীতে)
- ৫। পাথুরিয়াঘাটা থিয়েটার—১৮৬৫-১৮৮৪
- ৬। জোড়াসাঁকো থিয়েটার —১৮৬৬
- ৭। শোভাবাজার প্রাইভেট থিয়েটার—১৮৬৫
- ৮। গিরিশচন্দ্রের প্রথম অভিনয়—‘সধবার একাদশী’—১৮৬৯-৭০
- ৯। বহুবাজার নাট্যসমাজ—১৮৬৮
- ১০। গ্রাশন্যাল থিয়েটার (অবৈতনিক)—১৮৭১
- ১১। গ্রাশন্যাল থিয়েটার (পাবলিক)—১৮৭২
(জোড়াসাঁকো —মধুসূদন সান্যালের বাড়ী)
- ১২। গ্রাশন্যাল—(১৮৭৩)
- ১৩। গ্রেট গ্রাশন্যাল (৬ বীডন ষ্ট্রীটে পাকা স্টেজ) (১৮৭৩-১৮৭৬)
- ১৪। বেঙ্গল থিয়েটার—

সামাজিক পরিবেষ্টনীর বৈশিষ্ট্য (১৮৫৮-১৯১২)

ধর্মদর্শন—“আমাদের পঠদশায় যাঁহারা Young Bengal নামে অভিহিত হইতেন, তাঁহারা সমাজে গণ্যমান্য ও বিদ্বান বলিয়া পরিগণিত ছিলেন।... তাঁহাদের মধ্যে অনেকেই জড়বাদী, অল্পসংখ্যক ক্রিষ্টিয়ান হইয়া গিয়াছিলেন এবং কেহ কেহ ব্রাহ্মধর্ম অবলম্বন করেন। কিন্তু হিন্দুধর্মের প্রতি আস্থা তাঁহাদের মধ্যে

প্রায় কাহারও ছিল না বলিলেও বলা যায়। সমাজে যাহারা হিন্দু ছিলেন তাঁহাদের মধ্যে মতভেদ, শাস্ত্র-বৈষ্ণবের দ্বন্দ্ব চলে এবং বৈষ্ণব সমাজ এমন নানা শ্রেণীতে বিভক্ত যে পরস্পর পরস্পরের প্রতিবাদী। ইহা ব্যতীত অন্যান্য মতও প্রচলিত ছিল।..... ইহার উপর অনেক যাজক ব্রাহ্মণ ব্রষ্টাচার হইয়াছেন। সত্যনারায়ণের পুঁথি লইয়া শ্রাদ্ধ করেন, মেটে দেওয়ালে পায়খানার ঘটা হইতে জল দিয়া গলামুক্তিকার ফোঁটা ধারণ করেন।...আবার জড়বাদীরা বুদ্ধিবিজ্ঞায় সকলের শ্রেষ্ঠ বলিয়া গণ্য, ঈশ্বর না মানা বিজ্ঞার পরিচয়... এ অবস্থায় স্ব-ধর্মের প্রতি আস্থা কিছুমাত্র রহিল না; কিন্তু মাঝে মাঝে ঈশ্বর লইয়া সমবয়স্ক বন্ধুর সহিত তর্ক-বিতর্কও চলে, আদি-সমাজেও কখনও কখনও যাওয়া আসা করি।.....নানা তর্ক-বিতর্ক করিয়া কিছু স্থির হইল না, ইহাতে মনের অশান্তি হইতে লাগিল। ...ভাবিলাম ধর্মের আন্দোলন বুঝা।.....(পবে দুদ্দিনে তারকনাথের শরণাপন্ন হইবাব পবে)...আমার দৃঢ় ধারণা জন্মিল দেবতা মিথ্যা নয়...ক্রমে দেবদেবীর প্রতি বিশ্বাস জন্মিতে লাগিল।” *

নব চেতনা—ক্রমশঃ আইরিশ ও ফরাসী বিপ্লবের ভাবধারা, স্পেন্সার-শিলার-হেগেলের তত্ত্ব ও ম্যাৎসিনি-গ্যারিবল্দির বীরত্বকাহিনী এবং টড্ লিখিত স্বদেশী রাজস্থান গাথা ও অল্পকাল পূর্বে অদৃষ্ট সিপাহী অভ্যুত্থানের প্রতিক্রিয়া বাঙ্গালী মানসে চিন্তার বিপ্লব আনে। কিন্তু ধর্মআন্দোলনের মধ্য দিয়াই প্রথমদিকে বাঙালী তথা ভারতবাসী আত্মস্থ হইবার উদ্যম করে। একদিকে রামমোহন, দ্বারকানাথ ও দেবেজ্ঞনাথ ঠাকুর, কেশব সেন প্রভৃতির ব্রাহ্মধর্মআন্দোলন এবং কৃষ্ণ-প্রসন্ন সেন, শশধর তর্কচূড়ামণি ও বঙ্কিমচন্দ্রের হিন্দুধর্ম বিশ্লেষণ

* শ্রীশ্রীরামকৃষ্ণ প্রসঙ্গ—গিরিশচন্দ্র (‘‘জন্মভূমি’’ পত্রিকা, ১৭শ বর্ষ, আষাঢ়, ১৩১৬ প্রকাশিত)।

পরমহংসদেবের সৰ্বধৰ্ম্মসমন্বেষের চেষ্টা, বিবেকানন্দ কর্তৃক বেদান্তের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন, উত্তরভারতে দয়ানন্দ সরস্বতীর আৰ্য্যধৰ্ম্ম প্রচার ও দক্ষিণ ভারতে কর্ণেল অলকট মাদাম ব্লাভাটস্কীর ব্রহ্মবিজ্ঞা আন্দোলন, অজ্ঞদিকে ঈশ্বরচন্দ্র বিজ্ঞাসাগর প্রমুখ মণীষীর ভাষা ও সমাজসংস্কারমূলক আন্দোলন ভারতের ধৰ্ম্ম ও সমাজজীবনে বৈপ্লবিক আলোড়ন সৃষ্টি করে। বস্তুতঃ ধৰ্ম্মান্দোলনের সহিত সমাজসংস্কার আন্দোলনও অঙ্গাঙ্গিভাবে যুক্ত হইয়া পড়ে। ধৰ্ম্ম ও সমাজসংস্কারের সহিত রাজনীতিও শাসনসংস্কারের প্রতিও চিন্তাশীল সম্প্রদায়ের দৃষ্টি নিবদ্ধ হয়।

সামাজিক-রাজনৈতিক প্রতিষ্ঠান ও ঘটনা

(ক) 'জাতীয় গৌরব সভা'—প্রতিষ্ঠাতা রাজনারায়ণ বসু

(খ) হিন্দুমেলা—(১৮৬৭) (নব গোপাল মিত্র প্রমুখ নেতা)
(১৮৮০-পর্য্যন্ত নিয়মিত অনুষ্ঠান)

(গ) ইণ্ডিয়ান লীগ—(১৮৭৫)—শিশির কুমার ঘোষ

(ঘ) ইণ্ডিয়ান এসোসিয়েসন্ (ভারত সভা)—(১৮৭৬)

সম্পাদক—আনন্দমোহন বসু

(ছাত্র সভা—১৮৭৬)

(৫) কংগ্রেস—(রাষ্ট্রীয় মহাসভা)—১৮৮৫

(২৮শে ডিসেম্বর, বোম্বাই)

গণপতি উৎসব—(১৮৯৩) } লোকমাণ্য তিলক
শিবাজী " —(১৮৯৫) }

(৬) ডন সোসাইটি—(১৯০৩)—সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়

(জ) অনুশীলন সমিতি (এই সময়েই)—প্রমথনাথ মিত্র

(ঝ) বঙ্গভঙ্গ আন্দোলন তথা জাতীয় জাগরণ

“সাহিত্য, শিল্প ও রাজনীতির মরাগাঙে ভাব ও কর্মের জোয়ার আসিয়া জাতীয় জীবনের দুকূল ছাপাইয়া ফেলে। কবিতায়, গানে, প্রবন্ধে ও ত্রতকথায় বাঙালীর গম্বকথা ব্যক্ত হইতে থাকে। রবীন্দ্রনাথ, কাস্তকবি রজনীকান্ত, কালীপ্রসন্ন বিদ্যাবিশারদ কবিতা ও গানে, বিপিনচন্দ্র পাল, রামেন্দ্রসুন্দর ত্রিবেদী, অক্ষয় মৈত্রেয়, হীরেন্দ্রনাথ দত্ত, রবীন্দ্রনাথ প্রভৃতি দেশাত্মবোধক প্রবন্ধে, রাজকুমার বানার্জি, হেম সেন, কানাই গোস্বামী প্রমুখ স্বদেশী সঙ্গীতে, সুরেন্দ্রনাথ, আনন্দমোহন, বিপিনচন্দ্র, শ্রামসুন্দর চক্রবর্তী, সুরেশ সমাজপতি, পাঁচকড়ি বন্দোপাধ্যায়, গীষ্মতি কাব্যতীর্থ, অশ্বিনী দত্ত ও মনোরঞ্জন-গুহঠাকুরতা প্রভৃতি বহুতায় দেশবাসীকে অভীঃ মস্ত্রে উদ্বুদ্ধ করিয়া তুলিতে থাকেন।” (‘ভারতেব মুক্তি সংগ্রাম’)।

ইহা ছাড়াও দেশের আভ্যন্তরীণ সমাজনৈতিক, নৈতিক, অর্থ-নৈতিক সংস্থাব বৈশিষ্ট্যও উল্লেখযোগ্য। পুৰাতন সমাজব্যবস্থায় ভাঙন ধরিয়াছিল। ব্যবসায়, শিল্প এবং চাকবীর কেন্দ্রগত আকর্ষণে যৌথ-পরিবার ছিন্ন ভিন্ন হইয়া যাইতেছিল—ব্যক্তি-স্বার্থেব তার ক্রমেই বৃদ্ধি পাইতেছিল এবং ‘ব্যক্তি-স্বা তন্ত্ৰ-চেতনা’ব চাপে যৌথ চেতনা ক্রমেই সঙ্কুচিত হইতেছিল। ‘যৌথ-চেতনা’ব সহিত ‘ব্যক্তি-চেতনা’ব দ্বন্দ্ব পাবিব বিক জীবন তখন অশান্ত, বিক্ষুব্ধ। অধিকন্তু সমাজ-শক্তির অক্ষমতাব ফলে ‘ইয়ং বেঙ্গল’ দলের অমুকবণেব পথে এবং ব্যবসায়-তান্ত্রিক বাষ্ট্র-বিধানের প্রশ্রয়ে বাঙলার নাগরিক জীবনে দুর্নীতিব তখন অবাধ প্রবেশ। মদ্যাসক্তি, বেশ্যাসক্তি, এমনি বহু আসক্তি এবং আত্মবিক্ষিক অনাচাবেব আবর্জনার দুর্গন্ধ তখন খোলা-মুখ নর্দনার মতই সমাজেব আবহাওয়াকে দূষিত করিয়া তুলিয়াছিল। ইহাব ফলে নারীহরণ, ধর্ষণ, হত্যা, জাল-জুয়াচুরি পারিবারিক শাস্তির সর্বাপেক্ষা বড় বিঘ্ন হইয়া

উঠিয়াছিল। (গিরিশচন্দ্রের সামাজিক নাটকে এই সমাজই প্রধানতঃ প্রতিকলিত)।

উল্লিখিত পরিবেষ্টনী-বৈশিষ্ট্যের মধ্যে রাখিয়া গিরিশচন্দ্রকে দেখিতে হইবে এবং দেখিতে হইবে গিরিশচন্দ্র কি ভাবে এবং কেন কোন কোন বৃগুপ্রবণতার সহিত নিজের আভিমানিক যোগ স্থাপন করিয়াছেন। কারণ উল্লিখিত সংস্থাই গিরিশচন্দ্রের সম্ভাব্য প্রেরণা-উৎস। এই প্রেরণা-ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্র যে কোণে অবস্থান করিয়াছেন এবং যে যে চাহিদার পূরণ করিয়াছেন—স্বৈচ্ছায় এবং পবেচ্ছায়ও বটে,—তাহাদের একটা মোটামুটি পরিচয় পাইলেই গিরিশচন্দ্রের সৃষ্টির “কেন” অনেকখানি জানা যাইবে।

গিরিশচন্দ্রের রচনা

গিরিশচন্দ্রের সাহিত্যিক জীবনকে পাঁচটি অধ্যায়ে ভাগ করা যায়—

(ক) প্রথম অধ্যায়—১৮৭৭-১৮৮১ পর্য্যন্ত, (খ) দ্বিতীয় অধ্যায়—১৮৮১-১৮৮৪, (গ) তৃতীয় অধ্যায়—১৮৮৪-১৮৮৯, (ঘ) চতুর্থ অধ্যায়—১৮৮৯-১৯০৫, এবং (ঙ) পঞ্চম অধ্যায়—১৯০৫-১৯১১।

(ক) প্রথম অধ্যায়—অনুবাদ ও গীতিনাট্যের যুগ
১৮৭৭—আগমনী (৬ই অক্টোবর অভিনীত)—গীতিনাট্য

অকাল বোধন (১০ই অক্টোবর) „

মেঘনাদ বধ (মধুসূদন)—(১লা ডিসেম্বর)—নাট্যরূপদান

১৮৭৮—দোললীলা—(৪ঠা মার্চ)—গীতিনাট্য

বিষবৃক্ষ (বঙ্কিমচন্দ্রের)—(৯ই মার্চ)—নাট্য রূপদান

দুর্গেশনন্দিনী (ঐ)—২২শে জুন—

„

(খ) দ্বিতীয় যুগ—(১৮৮১—১৮৮৪)

(১৮৮১—রাসলীলা—(১২ই জানুয়ারী)—গীতিনাট্য

শিবের বিবাহ—	(১৫ই জানুয়ারী)—	গীতিনাট্য
মায়াতরু—	(২২শে „)—	„
মোহিনী-প্রতিমা—	(১৬ই এপ্রিল)	
আলাদিন—	(„)	
আনন্দ রহো—	২১শে মে	—ঐতিহাসিক
রাবণবধ—	৩০শে জুলাই	—পৌরাণিক
সীতার বনবাস	—১৭ই সেপ্টেম্বর—	„
অভিমহ্যুবধ—	২৬শে নভেম্বর—	„
লক্ষ্মণ-বর্জন—	৩১শে ডিসেম্বর—	„
১৮৮২—সীতার বিবাহ—	১১ই এপ্রিল	—(গীতিমূলক)
	—রামের বনবাস—	১৫ই এপ্রিল —পৌরাণিক
১৮৮২—	সীতাহরণ	২২শে জুলাই পৌরাণিক
	ভোটমঙ্গল	৭ই অক্টোবর প্রহসন
	মলিনমালা	২৮শে অক্টোবর
১৮৮৩—	পাণ্ডবের অজ্ঞাতবাস	৩রা ফেব্রুয়ারী পৌরাণিক
	দক্ষযজ্ঞ	২১শে জুলাই „
	ঋষচরিত্র	১১ই আগষ্ট „
	নলদময়ন্তী	১৫ই ডিসেম্বর „
১৮৮৪—	কমলে কামিনী	২৯শে মার্চ „
	বৃষকেতু	২৬শে এপ্রিল „
	হীবাব ফুল	প্রহসন
	শ্রীবৎসচিন্তা	৭ই জুন পৌরাণিক
	চৈতন্য-লীলা	২রা আগষ্ট অবতাব-বিষয়ক
	প্রহ্লাদচরিত্র	২২শে নভেম্বর পৌরাণিক
১৮৮৫—	নিমাই সন্ন্যাস	১০ই জানুয়ারী অবতাব

	প্রভাস-যজ্ঞ	৯ই মে	পৌরাণিক
	বুদ্ধদেব চরিত	১৯শে সেপ্টেম্বর	অবতার
১৮৮৬—	বিশ্বমঙ্গল	১১ই জুন	ভক্ত-পুরুষ
	বেল্লিক বাজাব	২৫শে ডিসেম্বর	প্রহসন
১৮৮৭—	রূপ সনাতন	২১শে জুন	ভক্ত
১৮৮৮—	পূর্ণচন্দ্র	১৭ই মার্চ	গোবক্ষনাথ
	বিমাদ	৫ই অক্টোবর	বিয়োগান্ত নাটক
	নসীবাম	২৫শে মে	„
১৮৮৯—	প্রফুল্ল	২৭শে এপ্রিল	„
(স্টাব)	হাবানিধি	৭ই সেপ্টেম্বর	„
১৮৯০—	চণ্ড	২৬শে জুলাই	ইতিকথা-মূলক
	মলিনা-বিকাশ	১৩ই সেপ্টেম্বর	গীতিনাট্য
	মহাপূজা	২৪শে ডিসেম্বর	রূপকনাট্য
১৮৯৩—	ম্যাকবেথ্	২৮শে জানুয়ারী	
(মিনার্ভা)	মুকুলমুগ্ধবা	৪ঠা ফেব্রুয়ারী	
	আবুহোসেন	২৫শে মার্চ	
	সপ্তমীতে বিসর্জন	১১ই অক্টোবর	
	জন্য	২৩শে ডিসেম্বর	
	বড়দিনে বগশিস্	২৪শে „	
১৮৯৪—	স্বপ্নেব ফুল	১৭ই নভেম্বর	
	সভ্যতাব পাণ্ডা	২৫শে ডিসেম্বর	
১৮৯৫—	কবমেতিবাঈ	১৮ই মে	
	ফণীব মণি	২৫শে ডিসেম্বর	
১৮৯৬—	কালাপাহাড়	২৬শে ডিসেম্বর	
	পাঁচ ক'নে	১লা জানুয়ারী	

১৮৯৭—	হীরক জুবিলি	২২শে জুন
	পারশু-প্রস্থন	১১ই সেপ্টেম্বর
	মায়াবসান	১১ই সেপ্টেম্বর
১৮৯৯—	দেলদাব	১০ই জুন
১৯০০—	পাণ্ডব গৌরব	১৭ই ফেব্রুয়ারী (পৌরাণিক)
	মণিহরণ	২২শে জুলাই গীতিনাট্য
	নন্দচুলাল	১৫ই আগষ্ট ঐ
১৯০১—	অশ্রুধাবা	২৬শে জানুয়ারী
	মনেব মতন	২০শে এপ্রিল
	অভিশাপ	২৮শে সেপ্টেম্বর গীতিনাট্য
১৯০২—	শাস্তি	(৯ই জুন, বুয়র যুদ্ধাবসানে)
	ভ্রাস্তি	১৯শে জুলাই
	আমনা	২৫শে ডিসেম্বর
১৯০৪—	সংনাম	৩০শে এপ্রিল (বচিত ১৯০২ ?)
১৯০৫—	হবগৌবী	৪ঠা মার্চ
	বলিদান	৮ই এপ্রিল
	সিবাজন্দোলা	৭ই সেপ্টেম্বর ঐতিহাসিক
	বাসব	২০শে ডিসেম্বর
১৯০৬—	মিবকাসিম	১৬ই জুন ঐতিহাসিক
	য্যাযসা কা ত্যাযসা	২৫শে ডিসেম্বর প্রহসন
১৯০৭—	ছত্রপতি শিবাজী	১৭ই আগষ্ট
১৯০৮—	শাস্তি কি শাস্তি	৭ই নভেম্বর
১৯০৯—	শঙ্করাচার্য্য	”
১৯১০—	রাজা অশোক	৩রা ডিসেম্বর
১৯১১—	তপোবল	১৮ই নভেম্বর

গিরিশচন্দ্রের রচনার বৈশিষ্ট্য

নাট্যকার গিরিশচন্দ্রের নাট্য-রচনা-প্রবাহের প্রতি দৃষ্টিপাত করিলেই একটি পুরাতন সত্যকেই নূতন করিয়া উপলব্ধি করা যায় এবং সে সত্যটি এই—সাহিত্য-স্রষ্টার সৃষ্টি যুগ-চেতনার ও রসপিপাসুর দাবীর এবং ব্যক্তিমানসের নূতন প্রবণতা দ্বারা অতি নিগূঢ়ভাবেই নিয়ন্ত্রিত। গিরিশচন্দ্রের নাটক রচনার বিবর্তন অনুসরণ করিতে যাইয়া প্রথমেই দেখা যায়—পৌৰাণিক নাটকের এবং ধর্মমূলক নাটকের বাহুল্য। এই বাহুল্যের কারণ অনুসন্ধান করিলে প্রধানতঃ তিনটি কারণ চোখে পড়ে—এক, নাট্যকারের পুরাণ-প্রিয়তা (শৈশব-শিক্ষার সংস্কার); দুই, যুগচেতনার প্রেরণা (ধর্মকে কেন্দ্র করিয়া জাতির আত্মসংবিদ ফিরিয়া পাইবার সাধনা); তিন, জনকামনা-নিয়ন্ত্রিত নাট্যমঞ্চ-স্বত্বাধিকারীগণের ‘লাভ’-শিকারী বুদ্ধির চাহিদা।

১৮৮১খ্রীঃ শ্রীশঙ্কর শিয়ারে গিরিশচন্দ্র যখন ১৫০ বেতনের চাকুরী ছাড়িয়া ১০০ টাকায় শিয়ারের ম্যানেজারের পদ গ্রহণ করেন তখন যাহার স্বত্বাধিকারিতার অধীনে তাঁহাকে কাজ করিতে হইয়াছিল তাঁহার নাম প্রতাপ জহরী। জহরী মহাশয় জাত-জহরী—যুগের নাড়ী-জ্ঞান তাঁহার টনুটনেই ছিল। তারপর, স্টারের গুরুপুত্র রায় স্বত্বাধিকারী মহাশয়ও কম ঝাঝু ছিলেন না। মোটকথা, যুগের হাওয়ায় পাল ফুলিয়া চলিতে তখন কেহই কার্পণ্য করেন নাই—কি নাট্যকার, কি রক্ষমঞ্চ-অধিকারী। (কোন যুগেই কেহ কার্পণ্য করে না) তবে নাট্যকারের ব্যক্তি-মানসের প্রকৃতিতে এই দিকে বিশেষ ঝোঁক রহিয়াছে এবং তাঁহার দৃষ্টিকোণ এই : “ধর্ম হিন্দু জীবনের কেন্দ্রস্বরূপ, হিন্দুকে আগাইতে ও তাহার জীবন উন্নত করিতে হইলে ধর্মের দ্বারা হইবে। ধর্ম হইতে তাহার জাতীয়জীবন পৃথক করিলে

চলিবে না।" এখানেই স্বরণে রাখিতে হইবে যে গিরিশচন্দ্রের ভিত্তি-স্থানীয় সংস্কার ঊনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগের চেতনা দ্বারাষ্ট বিশেষ ভাবে গঠিত এবং সেই চেতনা ধর্ম-জাগরণের লক্ষ্যে অভিযুক্ত ছিল। (গিরিশচন্দ্রের ব্যক্তি-মানসের বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়)।

রামকৃষ্ণের সংস্পর্শে গিরিশচন্দ্রের জীবন-দর্শন ভগবদ্ভক্তির ভূমিতে স্থির প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল এবং অহেতুক ভক্তি ও ভগবানের অযাচিত রূপার প্রতি অশেষ আস্থা জন্মিয়াছিল। এই আধ্যাত্মিক দর্শনের নিদর্শন রামকৃষ্ণ সংস্পর্শের পরবর্ত্তী নাটকগুলিতে * বিশেষভাবে পরিস্ফুট। এক কথায় বলা যায়, গিরিশচন্দ্রের ব্যক্তি-মানসের অধ্যাত্ম-প্রবণতা তথা ভক্তিরস-বিস্মলতা তাঁহার পৌরাণিক নাটকগুলিকে ভক্তিবসময় করিয়া তুলিয়াছে, তবে রসাম্বিকের কলে অনেক ক্ষেত্রেই চবিত্র নিস্তেজ হইয়া গিয়াছে—নির্বন্দ ও নিশ্চাপ হইয়া দাঁড়াইয়াছে ('পাণ্ডব-গৌরব' দৃষ্টান্ত স্থল)।

সামাজিক নাট্যগুলিকে নাট্যকার সহৃদয়তাবলে হৃদয়বান বা ভাষাবেগময় কবিত্তে সক্ষম হইয়াছেন, চরিত্রগুলি সে দিক দিয়া চিত্তাকর্ষকও হইয়াছে, কিন্তু চবিত্রে নানাসস্তার পারস্পরিক বন্দ অর্থাত্ অন্তর্বন্দ ও জটিল গতিবিভজ প্রশংসনীয় মাত্রায় পাওয়া যায় না। চবিত্রগুলি অমুতাবাদি প্রকাশ করিয়াছে সত্য, কিন্তু আত্ম-সচেতন হওয়ার ফলে যে-ধরনের ভাবোপলব্ধি প্রকাশ পায়, তাহার নিদর্শন সম্ভোষজনক নহে। চরিত্র অনেকক্ষেত্রেই ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়াময় না হইয়া বিশেষ ধরনেব উদাহরণ হইয়া উঠিয়াছে—'টিপিকাল' হইয়া পড়িয়াছে।

* চৈতন্যলীলার অভিনয়-প্রশংসা শুনিয়া জীজীঠাকুর রামকৃষ্ণদেব অভিনয় দেখিতে থিয়েটারে পদধূলি দেন এবং গিরিশচন্দ্র নূতন জীবনের আশ্বাদ লাভ করেন।

তাবপর, সামাজিক নাটকে যে সমাজ প্রতিফলিত হইয়াছে সে সমাজের সাধাবণ পরিচয় উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগেব কলিকাতার মধ্যবিত্ত সমাজ। আব এই সমাজেব বিশেষ পবিচয়েব আভাস গিবিশচন্দ্রেবই ভাষায়—“দোষেব মধ্যে বড় জোর নাবালককে ঠকাইয়াছে, কেহ মিথ্যা সাক্ষ্য দিয়াছে, লাম্পট্য দোষেব বিবৰণ—হুই একটা বেগুা রাখিয়াছে, কেহ বা পবিবারস্থ থাকিয়া কুলাঙ্গনাকে বাহিব কবিয়াছে, কেহ বা পড়সীর কুলাঙ্গনা বাহিব কবিতে সমর্থ হইয়াছে।’ বাস্তবিক এই সমাজেব বিশেষ বিবৰণ মাত্র এইটুকু নহে—পাবিবাবিক জীবনে বিশৃঙ্খলা, মগ্গপান, বেগুাসক্তি, জাল-জুয়াচুবি, অৰ্ধনৈতিক অব্যবস্থা প্রভৃতি নানা দোষ বহুমান ছিল।

গিবিশচন্দ্রেব সামাজিক নাটকেব ঘটনা-বিচ্ছাস-ক্ষেত্রেব চৌহদ্দি উক্ত সমাজেব সংস্থা দ্বাবা পবিনিয়ন্ত্ৰিত। ডাঃ শ্ৰীযুক্ত স্কুমাৰ-সেন মহাশয় গিবিশচন্দ্রেব সামাজিক নাটকেব বিশেষত্ব আলোচনা প্ৰসঙ্গে যে কয়টা বিষয়েব উল্লেখ কবিয়াছেন তাহা হইতে সমাজেব মোটামুটি পবিচয় বেশ পাওয়া যায়। তাঁহাব মতে—(১) প্ৰথম বিশেষত্ব—কলিকাতাব মধ্যবিত্ত গৃহস্থ জীবনেব কাহিনী মাত্র স্থান পাইয়াছে। (২) দ্বিতীয় বিশেষত্ব—ব্যাক্ক ফেল, ঋণেব দায়ে ডিক্ৰি জাবি, চাকবি-হানি, গৃহ-বিক্ৰয়, চুবিব অভিযোগ, কল্যাব পতি বিয়োগ ইত্যাদি। (৩) মূলীভূত চক্ৰান্তেব স্ৰষ্টা—নাথকেব ভ্ৰাতা, বালাবন্ধু অথবা ভ্ৰাতৃস্থানীয় স্নেহাম্পদ ব্যক্তি। তাহাব সঙ্গে উকিল-এটৰ্ণি-দালালেব যোগ। (৪) নাটকেব শেষে আত্মহত্যা, হত্যা এবং “পতন ও মৃত্যু”। গিবিশচন্দ্র তাঁহাব স্বভাব-সিদ্ধ সহৃদয়তা দিয়া এই সমাজকে প্ৰতিফলিত কবিতে চেষ্টা কবিয়াছিলেন এবং সক্ষমও হইয়াছিলেন। বাস্তব জীবনেব রূপ উপস্থাপনাব প্ৰেৰণাকে গিবিশচন্দ্র প্ৰশংসনীয় রূপেই কাৰ্য্যে পবিণত কবিয়াছিলেন।

এই সামাজিক চেতনা এবং ধৰ্ম্মনৈতিক চেতনাৰ পাশেই আব
একটি চেতনাও আসিযা স্থান অধিকাৰ কৰিয়াছিল। উনবিংশ-
শতাব্দীৰ শেষাশেষি বাৰ্জনৈতিক চেতনাৰ সমাজ-দেহ চঞ্চল হইয়া
উঠিয়াছিল। গিৰিশচন্দ্ৰ এই চেতনাকে উপেক্ষা কৰিতে পাবেন
নাই; স্বাধীনতা-কামনা-যজ্ঞেৰ আযোজনে অংশ গ্রহণ কৰিতে
অগ্রসৰ হইয়াছিলেন। তাঁহাৰ ঐতিহাসিক নাটক বচনাৰ প্ৰেৰণা
এই চেতনাৰই ক্ৰম-পৰিণতি। (ডাঃ শ্ৰীযুক্ত স্কুমাৰ সেন মহাশয়েৰ
উক্তি—“গিৰিশচন্দ্ৰ কোন প্ৰকৃত ঐতিহাসিক নাটক লিখেন নাই”—
সত্য নহে)। সিৰাজদ্দৌলা, মীৰকাসিম ও ছত্ৰপতি শিৰাজী
ঐতিহাসিক নাটক হিসাবে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এই নাটক
গুলিতে গিৰিশচন্দ্ৰ যথেষ্ট শক্তিমত্তাৰ পৰিচয় দিয়াছেন—এ বিষয়ে
কোন সন্দেহ নাই। সিৰাজদ্দৌলা নাটকে ব্ৰিটিশ নীতিৰ বিশ্লেষণ,
জাতিৰ মঙ্গলেৰ উপায় নিৰ্দেশ এমন ভাবে কৰা হইয়াছে যাহা
সত্যই প্ৰশংসনীয়। সিৰাজেৰ একটা স্বৰ্ণায় উক্তি—‘যদি কখনও
সুদিন হয়, যদি কখনো জন্মভূমিৰ অনুৰাগে হিন্দু-মুসলমান
ধৰ্ম্মবিদ্বেষ পবিত্যাগ কৰে পৰস্পৰ পৰস্পৰেৰ মঙ্গল সাধনে প্ৰবৃত্ত
হয়, উচ্চ স্বার্থে চালিত হ’য়ে সাধাবণেৰ মঙ্গল যদি আপন মঙ্গলেৰ
সহিত নিজৰিত জ্ঞান কৰে, যদি ঈৰ্ষা, বিদ্বেষ, নীচ প্ৰবৃত্তি দলিত
ক’দে স্বদেশবাসীৰ অপমানে আপনাৰ অপমান জ্ঞান কৰে, যদি
সাধাবণ শত্ৰুৰ প্ৰতি একতায় খজাহস্ত হয়—এই দুৰ্দম ফিৰিঙ্গি
দমন তখন সম্ভব।’ সিৰাজদ্দৌলাৰ কবিমচাচা—বাস্তবিক একজন
‘বিজ্ঞতন বোক’ (wisest fool) এবং চমৎকাৰ সৃষ্টিৰ নিদৰ্শন।
বিংশশতাব্দীৰ নূতন পৰিবেশ, পৰ্য্যবেক্ষণশীলতা এবং বিশ্লেষণ-
প্ৰবণতাৰ ভোঁয়াচে গিৰিশচন্দ্ৰেৰ ঐতিহাসিক নাটক বিশেষ উল্লেখযোগ্য
সৃষ্টিতে পৰিণত হইয়াছে।

গিরিশচন্দ্রের প্রকাশ-শক্তি

প্রকাশ' বলিতে, রচনা কৌশল বলিতে, ভাবানুভব এবং ভাব প্রকাশের শক্তি উভয়ই বুঝায়। এই দুইটি অনেক পরিমাণে অবিচ্ছেদ্য হইলেও এমন ক্ষেত্রও দেখা যায় যেখানে ভাবানুভবের তীব্রতা কম না থাকিলেও ভাব-বিস্তারের ব্যাপকতা ও গভীরতা কম থাকে। গিরিশচন্দ্রে ভাবানুভব আছে, কিন্তু ভাব-বিস্তার কম। তাঁহার রচিত চরিত্রগুলি যে ভাষায় কথাবার্তা বলে তাহা অল্পভাব-গর্ভ বটে, কিন্তু ভাব-কল্পনার কারুকারণ্য মহিমাময় নহে। (দ্বিজেন্দ্র-লালের সহিত এই বিষয়ে তাঁহার পার্থক্য এবং বড় পার্থক্য)। পৌরাণিক এবং ভক্তিমূলক নাটকে গিরিশচন্দ্র 'গৈরিশী ছন্দের' মাধ্যমে ভাবানুভব বজায় রাখিতে সক্ষম হইয়াছেন, কিন্তু প্রকাশ-মহিমাব হিসাবে উহার গতানুগতিকতার মাত্রা সামান্যই অতিক্রম করিয়াছে। তারপর সামাজিক নাটকের ক্ষেত্রে গিরিশচন্দ্র প্রকাশে স্বাভাবিকতা রক্ষা করিতে চেষ্টা করিয়াছেন এবং ভাষাকে যথাসম্ভব নিবাভরণ করিয়া তুলিয়াছেন, কিন্তু "কাব্যজীবিত" বক্তোক্তির সন্ধান, আবেগ-চঞ্চল মুহূর্তের উচ্ছ্বাসময় বাগ্ভঙ্গিমাব সন্ধান, গিরিশচন্দ্রের ভাষায় পাওয়া যায় না। এই বিষয়ে ঐতিহাসিক নাটক ব্যতিক্রমস্থল হইয়াছে—অবশ্য সামান্য ভাবে। ঐতিহাসিক নাটকের ভাষায় ব্যঙ্গনা এবং বক্তোক্তিব নিদর্শন যথেষ্ট পরিমাণে না পাওয়া গেলেও, একেবারে না পাওয়া যায় এমন নহে। (সিরাজদ্দৌলাব নাটকের করিম চাচা, সিরাজ প্রভৃতি চরিত্র দ্রষ্টব্য)। ইহার মূল কারণ অবশ্য গিরিশচন্দ্রের শিক্ষা অমূল্যনাতির বৈশিষ্ট্যের মধ্যেই খুঁজিয়া পাওয়া যায়।

গিরিশচন্দ্র ইংরেজী নাটক নভেলাদি না পড়িয়াছিলেন এমন

নহে, কিন্তু, গিরিশচন্দ্রের কনিষ্ঠ সমসাময়িকদের মধ্যে পাশ্চাত্য কাব্যাহুশীলনের মাত্রা অনেক বেশী ছিল এবং অন্ত্যাসবশে তাঁহারা প্রতীচ্য কবিদের ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যে থাকিয়া ভাব ও কল্পনার সহিত অন্তরঙ্গ যোগে সংযুক্ত হইয়া গিয়াছিলেন। দ্বিজেন্দ্রলাল, রবীন্দ্রনাথ প্রভৃতির বাচন-ভঙ্গীর বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য শিক্ষাহুশীলনের বৈশিষ্ট্যের মধ্যোই পাওয়া যায়।

বাঙলা নাট্যসাহিত্যে গিরিশচন্দ্রের স্থান

বাঙলা রঙ্গমঞ্চের তদানীন্তন শ্রেষ্ঠ অভিনেতা গিরিশচন্দ্র শুধু অভিনেতা হিসাবেই যে যুগধর ছিলেন তাহা নহে, নাট্যকার রূপেও তিনি তাঁহার যুগের ‘কেজ-পুরুষ’ ছিলেন—যুগকে ধারণ করিয়াছিলেন। নাট্যকার গিরিশচন্দ্র একাদিক্রমে ৩২।৩৩ খানি পৌরাণিক ও ভক্তিমূলক নাটক, ৭।৬ খানি সামাজিক নাটক এবং কয়েকখানি প্রহসন লিখিয়া বাঙলা নাটকের সংখ্যা-দৈন্ত দূর করিতে যে চেষ্টা করিয়াছেন, সে-জন্ত তাঁহাকে কৃতজ্ঞচিত্তে বাঙালী চিরদিন স্মরণ করিবেই। কিন্তু সংখ্যা-দৈন্ত দূর করার কৃতিত্বই গিরিশচন্দ্রের একমাত্র প্রাপ্য নহে। ভাব সঞ্চারণের ক্ষমতার (Power of Communication) দিক দিয়া বিচার করিলে দেখা যাইবে যে গিরিশচন্দ্র একজন শক্তিমান নাট্যকার—তাঁহার নাটকের দ্বারা বাঙলা নাটকের সংখ্যাপূর্তিই কেবল ঘটে নাই,—গুণক্ষুণ্ণিও ঘটিয়াছে। এ বিষয়ে, আমার মনে হয়, সমালোচকগণ নিরপেক্ষ দৃষ্টি অক্ষুণ্ণ রাখিতে পারেন নাই। এমন সমালোচক আছেন যিনি গিরিশচন্দ্রকে শেক্সপিয়রের সমান মর্যাদা দিতে একটুও কুণ্ঠাবোধ করেন না; আবার এমন কেহ কেহও আছেন যিনি গিরিশচন্দ্রকে একেবারে “তৃতীয় শ্রেণী”তে স্থান দিতে চাহেন এবং তুলিয়া যান

যে নাটক দৃশ্যকাব্য—ইহাতে দৃশ্যের গুণও যত আবশ্যক, কাব্যস্বও তত আবশ্যক—কেবল ‘কান্যস্ব’ আর কেবল ‘দৃশ্যস্ব’ যে কোন নাটকের পক্ষে ধর্ম-বিচ্যুতি।

গিরিশচন্দ্রের নাটকের মঞ্চসাফল্য (Stage Success) অবিসংবাদিত বলিয়া গ্রহণ করিলে এবং রসোত্তীর্ণতার মাত্রা বিচার করিলে এ কথা না বলিয়া উপায় নাই যে গিরিশচন্দ্রের রচনা রসনিষ্পত্তির দিক দিয়া সার্থক হইয়া উঠিয়াছে—আত্মিক শক্তিতে নাটক প্রতিষ্ঠা লাভ করিয়াছে। তবে সঙ্গ্রে সঙ্গ্রে একথাও স্বীকার্য্য যে বাস্তবিক ‘সাহিত্যিক সাফল্য’ (Literary Success) বলিতে সাধারণতঃ যাহা বুঝায়—গিরিশচন্দ্রের অনেক নাটকেই তাহাব মাত্রা খুব সন্তোষজনক নহে। কিন্তু ভাবানুলেখন হইতে ভাব-প্রকাশের মহিমাকে সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্ন করিয়া লইয়া বিচার কবিত্তে যাওয়া সম্পূর্ণ সম্ভব ও সঙ্গত নহে এ কথা মনে রাখিয়া বিচারে প্রবৃত্ত হইলে দেখা যাইবে যে গিরিশচন্দ্রের নাটক “নিষ্প্রদীপ আসরে নাটকেব বিচার-সভায়” একেবাবে অপদস্থ হইবে না এবং গিরিশচন্দ্রকেও ‘তৃতীয় শ্রেণীতে’ আসন দেওয়া যুক্তি-যুক্ত হইবে না। বাংলা নাট্য সাহিত্যের ক্ষেত্রে তাঁহার সৃষ্টি শুধু গণনাযই অগ্রগণ্য নহে, গুণেও সকলের অগ্রে আসন ন পাইলেও, একেবাবে পিছনে আসন পাইবার মত নহে। তাঁহার বচনায় যে ব্যাপ্তি ও গভীরতা বহিয়াছে, বিশ্বস্তির হস্ত হইতে তাঁহাকে বক্ষা কবিত্তে তাহা চিবদিন সক্ষম থাকিবে বলিয়াই মনে হয়।

প্রফুল্লের সাধারণ আলোচনা

(ক) বচনা বা অভিনয় কাল :—গিৰিশচন্দ্রের সাহিত্যিক জীবনে পাঁচটি অধ্যায় : . প্রথম অধ্যায় ১৮৭৭ হইতে ১৮৮১, দ্বিতীয় ১৮৮১ হইতে ১৮৮৪, তৃতীয় ১৮৮৪ হইতে ১৮৮৯, চতুর্থ ১৮৮১ হইতে ১৯০০ এবং পঞ্চম ১৯০৫ হইতে ১৯১১। চতুর্থ অধ্যায়ের প্রথম নাটক প্রফুল্ল এবং নাটকখানির প্রথম অভিনয় ১৬ই বৈশাখ, ১২৯৮ সাল (শ্রীশুকুমার সেন মহাশয়ের মতে), কিম্বদন্তি প্রফুল্ল নাটকের (অভিনয় সংস্করণ, অষ্টম প্রচাব) প্রথম পৃষ্ঠায় লিখিত আছে, “১৬ই বৈশাখ ১২৯৬ সাল স্কাব থিয়েটারে প্রথম অভিনীত।” এই সালটীর (১২৯৬) সহিত শ্রীযুক্ত হোমেন্দ্র নাথ দাসগুপ্ত (সংগৃহীত) প্রণীত “ভাবতীয় নাট্যমঞ্চ” গ্রন্থে লিখিত “২৭ এপ্রিল ১৮৮৯ খ্রীষ্টাব্দে” ঐক্য পাওয়া যায়। (যোগেশের ভূমিকায় অমৃত মিত্র এবং বমেশের ভূমিকায় অমৃত বসু)।

(খ) শ্রেণী-পরিচয় :—‘প্রফুল্ল ককণ বসন্তক একখানি পঞ্চাঙ্ক সামাজিক নাটক। একটি যৌথ পরিবাহের নোচনীয় বিচ্ছেদের কাহিনী—একজন সদাশয় ব্যক্তির সারা জীবনের সঞ্চিত ধন এবং সেই ধন অপেক্ষাও প্রিয়তম স্নানাম ও ধর্ম্য হাবাইবাব তথা আত্মহাবা হইবাব ককণ কাহিনী—একটি সাজানো বাগানের গুকাইয়া যাইবাব কথা। এই সদাশয় ব্যক্তি যোগেশ—ককণ বসন্ত প্রধান আলহন বিভাব—সাজানো বাগানের সর্বস্বত্বী মালিক আব গুকানো বাগানের সর্বহাবা

সাক্ষী। জ্ঞানদা, উমানন্দরী এবং প্রফুল্ল—এই তিনজনেরও জীবনে শোকাবহ পরিণাম ঘটিয়াছে এবং সেই হিসাবে প্রত্যেকেই করুণরসের নিমিত্ত কারণ বটে, কিন্তু তাঁদের কেহই কেন্দ্রীয় বা মুখ্য চরিত্রের মর্যাদার অধিকারী নহে—বস্তুতঃ নাটকখানি যোগেশেরই সাজানো বাগানের শুকাইয়া যাওয়ার কথা-চিত্র। প্রফুল্ল এই সাজানো বাগানেরই অন্ততম ফুল ও সুরভিত কুসুম—অন্তরের উদার সৌন্দর্য্য-রসের সজীবনীশক্তি দিয়া শয়তানী মরুশোষণের প্রতিকূলে দাঁড়াইয়া, প্রাণপণে যুঝিয়া বাগানটার লুপ্ত রসধারাকে উদ্ধার করিতে চেষ্টা করিয়াছিল কিন্তু সৌন্দর্য্য-সুরভি লইয়া অকালেই তাঁহাকে ঝরিয়া যাইতে হইয়াছিল—তাঁহার সহিত সাজানো বাগানের শেষ সবুজিমা শুকানো বাগানের করুণ ম্লানিমাকে গাঢ়তর করিয়া মৃত্যুর পাণ্ডুরতায় মিশিয়া গেল। প্রফুল্লের মহিমময় আত্মবিসর্জনে অসার্থককাম সংগ্রামের চিত্র মর্ম্মস্পর্শী করুণ, কিন্তু তবুও প্রফুল্ল নাটকে কেন্দ্রীয় চরিত্র নহে। কারণ প্রফুল্ল যোগেশেরই সাজানো বাগানের অন্ততম উপাদান এবং যোগেশের সাজানো বাগান শুকাইয়া যাওয়ার বেদনা-বিক্ষোভ দেখানো—যে খানি নাটকের মূল লক্ষ্য,—সেখানে উহা ঐ মূল লক্ষ্যের অন্ততম উপলক্ষ্য মাত্র (এই কারণেই নাটকখানির নামকরণ বিষয়ে আপত্তি তুলিবার যথেষ্ট অবকাশ আছে)।

প্রফুল্লকে ট্রাজেডি-করুণ নাটক বলা চলে কি ?

রসবিচারের পন্থায় অনায়াসেই আমার নাটকখানির শ্রেণীপরিচয় প্রদান করিতে সক্ষম হইয়াছি,—এবং সিদ্ধান্ত করিয়াছি যে নাটকখানি করুণ রসাত্মক এবং সেই রসের প্রধান আলম্বন-বিভাব যোগেশ। কিন্তু ইংরেজী মতে অত সহজে সিদ্ধান্তে পৌছানো সম্ভব হয় না। কারণ দুঃখময় বা বিষাদময়—এককথায় করুণ রসাত্মক

নাটকের মধ্যেও সেখানে আবার উপবিভাগ করিত হইয়াছে।
করণ রসাত্মক নাটক দুই শ্রেণীর হইতে পারে, এক ট্রাজেডি এবং
দুই 'মেলোড্রামা'। সুতরাং প্রশ্ন উঠে—প্রফুল্ল ট্রাজেডি না মেলোড্রামা ?

এই স্থলে পূর্বাচার্য্যগণের মতের আলোকে প্রফুল্লকে দেখা যাক
(ক) শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্র নাথ দাসগুপ্ত মহাশয়ের মতে—“প্রফুল্ল নাটকও
এইরূপ একটা মর্মান্বিত tragedy এবং এই ট্রাজেডির বীজ যোগেশের
অঙ্কনই অঙ্কুরিত হইয়া উঠিয়াছিল, বাহিরের ঘটনার প্রতিঘাতে উহা
ক্রমশঃ পরিপুষ্ট ও বর্দ্ধিত হইয়া উঠে।...যোগেশের অন্তর্নিহিত
দুর্বলতা—তাহার স্নানাম সুযশের আকাজ্জাই প্রফুল্ল নাটকে tragedy'র
কারণ”। সুতরাং দেখা যায়, শ্রীযুক্ত দাসগুপ্ত মহাশয় প্রফুল্লকে রীতিমত
একখানি ট্রাজেডি বলিয়াই মনে করিয়াছেন এবং যোগেশকেই “কেন্দ্র
পুরুষ” বলিয়াছেন।

(খ) অধ্যাপক ডাঃ শ্রীযুক্ত সুকুমার সেন মহাশয়ের মতে—“প্রফুল্ল
গিরিশচন্দ্রের আদর্শ ট্রাজেডি।.....শ্রেষ্ঠ সম্পূর্ণাঙ্গ বিয়োগান্ত
নাটক।”...তবে “অতিরিক্ত রঙ-ফলানো না হইলে নাটকটা একটা
প্রথম শ্রেণীর ট্রাজেডি হইতে পারিত”। ডাঃ সেন মহাশয়ের
মন্তব্যের তাৎপর্য্য এই—প্রফুল্ল ট্রাজেডি, তবে “প্রথম শ্রেণীর
ট্রাজেডি” নহে।

(গ) অধ্যাপক শ্রীযুক্ত বিভাস রায়চৌধুরী মহাশয়, “নাট্য-
সাহিত্যের ভূমিকা” নামক গ্রন্থে ‘নাটকের শ্রেণী-বিভাগ’ অধ্যায়ে
—প্রফুল্ল নাটক সম্বন্ধে যে মন্তব্য করিয়াছেন, গ্রন্থখানি পাঠ্য বলিয়াই
তাহা উল্লেখযোগ্য। শ্রীযুক্ত রায়চৌধুরী মহাশয়, অন্তর্দৃষ্টমূলক
উল্লেখযোগ্য ট্রাজেডির তালিকায় যেমন প্রফুল্লকে স্থান দিয়াছেন
আবার মেলোড্রামার চূড়ান্ত উদাহরণরূপেও প্রফুল্লকে তেমনি
দাঁড় করাইয়াছেন। ফলে ‘প্রফুল্ল’ সম্বন্ধে সুস্পষ্ট ধারণা পাওয়া যায়

না। অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় প্রফুল্লকে ট্রাজেডির উল্লেখ-যোগ্য উদাহরণের মধ্যে উল্লেখ করিয়া সঙ্গে সঙ্গে মেলোড্রামার চূড়ান্ত উদাহরণ রূপেও প্রফুল্লের উল্লেখ করিয়া ‘প্রফুল্ল’ সম্পর্কে একটা বিভ্রান্তিকর পরিস্থিতির সৃষ্টি করিয়াছেন।

(ঘ) বঙ্কুর অধ্যাপক শ্রীঅজিতকুমার ঘোষ মহাশয় ‘প্রফুল্ল’ সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্ত করিয়াছেন তাহা এই—“আকস্মিক ~~দেখা~~ দেখাইলেই ট্রাজেডি হইল না। ঘটনাব টানা-পোডেনের মধ্য ~~দিক~~ ট্রাজেডিকে বুনিয়াদ দিতে হইবে এবং তবেই মৃত্যু অস্বাভাবিক হইবে না। প্রত্যেক ঘটনার পিছনে যথেষ্ট শক্তিশালী এবং বিশ্বাস্য কারণ না থাকিলে তাহা ট্রাজেডির অঙ্গীভূত হইতে পাবে না...যোগেশ চবিত্রকে খুবই ট্রাজিক করিবার চেষ্টা করা হইয়াছে বটে, কিন্তু ট্রাজিক চবিত্রের কোন ধর্মই ইহাতে নাই। ট্রাজেডির নাটক নিশ্চয়ই এমন কোন কাজ করিয়াছে, অথবা মাঝাক কোন ভুল করিয়াছে, যাহাতে তাহা ট্রাজেডি অবশ্যস্বাবী হইয়া উঠে। কিন্তু যোগেশের চবিত্রে এমন কোন ট্রাজেডির বীজ নাই...এইরূপ নিষ্ক্রিয় নিশ্চেষ্ট পুরুষ কখনো ট্রাজেডির নাটক হইতে পাবে না”।

অধ্যাপক ঘোষের মন্তব্যের ‘অতএব’ এই যে—প্রফুল্ল নাটকপানি ট্রাজেডি নহে। কারণ, (ক) কেন্দ্রীয় চরিত্র যোগেশের মধ্যে ট্রাজেডির কোন ধর্মই নাই, না আছে উত্থান-পতন ও ক্রমবিকাশ, না আছে চবিত্রে অন্তর্নিহিত দুর্বলতা ও তজ্জনিত ‘মাঝাক ভুল’, এবং চবিত্রটী তরুণ নিষ্ক্রিয়। দ্বিতীয়তঃ (খ) “প্রত্যেক ঘটনাব পিছনে যথেষ্ট শক্তিশালী ও বিশ্বাস্য কারণ” নাই।

এখন উল্লিখিত মন্তব্যাদি হইতে নিম্নলিখিত তথ্য পাওয়া যাইতেছে :—

(১) শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত—ট্রাজেডি—মর্শভেদী ট্রাজেডি।

- (২) শ্রীযুক্ত সুকুমার সেন—ট্র্যাজেডি—তবে ‘প্রথম শ্রেণীর’ নহে।
- (৩) শ্রীযুক্ত বিভাস বায়চৌধুরী—‘ট্র্যাজেডি’—এবং ‘মেলোড্রামা’।
- (৪) শ্রীযুক্ত অজিতকুমার ঘোষ—ট্র্যাজেডি নহে—তবে (কি তাহা বলেন নাই)।

এইবার, সমালোচকগণের মত ও যুক্তিগুলি (এক অজিতবাবুই যুক্তি দিয়াছেন) পরীক্ষা করিয়া দেখা যাক, কারণ ইহাদের মত পরীক্ষা করা আর নাটকখানিকে তন্ন তন্ন করিয়া বিচার করা একই কথা।

প্রথমেই ডাঃ শ্রীযুক্ত সুকুমার সেন মহাশয়ের সংক্ষিপ্ত মন্তব্যটি ধরা যাউক। অদ্বৈত ডাঃ সেন নাটকখানিকে ট্র্যাজেডি বলিয়াছেন বটে, কিন্তু পক্ষে কোন যুক্তি দেন নাই এবং “অতিবিক্ত বঙ-ফলানো” থাকিলেও মেলোড্রামার স্তরে নাটকখানিকে নামাইয়া দেন নাই— শুধু ‘প্রথম শ্রেণীতে’ স্থান দিতে অনিচ্ছা প্রকাশ করিয়াছেন। ডাঃ সেন খুবই স্পষ্টভাবে ‘প্রফুল্ল’ সম্বন্ধে বায় দিয়াছেন, অতিবিক্ত বঙ ফলানো সত্ত্বেও, ট্র্যাজেডির শ্রেণীর মধ্যে স্থান দিয়াছেন। তবে ‘অতিবিক্ত বঙ ফলানো’ কথাটির যথার্থ তাৎপর্য অনির্দিষ্ট বহিয়াছে বলিয়া নাটকখানির যথার্থ পরিচয় পাইয়াও যেন পাওয়া যায় না। কারণ অতিবিক্ত বঙ ফলানো মেলোড্রামার মধ্যেই সাধারণতঃ দেখা যায় এবং সেই হিসাবে—নাটকখানির পরিচয় নিম্নে সামান্য একটু ‘কিন্তু’ থাকিয়া যায়।

দ্বিতীয়তঃ, অধ্যাপক শ্রীযুক্ত বিভাস বায়চৌধুরী মহাশয়ের সিদ্ধান্ত সম্বন্ধে আলোচনা করিতে যাইয়া প্রথমেই এই কথা আসে যে, অধ্যাপক বায়চৌধুরী মহাশয় হয় ট্র্যাজেডি এবং মেলোড্রামাকে দুইটি ভিন্ন শ্রেণী বলিয়া মনে করেন না, না হয় প্রফুল্ল নাটকের প্রকৃত পরিচয় সম্বন্ধে মত স্থির করিতে পারেন নাই।

সন্দেহের কারণ পূর্বেই উল্লেখ করা হইয়াছে—প্রথমতঃ ‘প্রফুল্ল’-কে তিনি “অন্তর্দ্বন্দ্বমূলক উল্লেখযোগ্য ট্রাজেডি” গণনায় অন্তর্ভুক্ত করিয়াছেন, আবার মেলোড্রামার লক্ষণ নির্ধারণ প্রসঙ্গেও প্রফুল্লকে “চূড়ান্ত উদাহরণ” বলিতে কুণ্ঠিত হন নাই। অসঙ্গতি এত স্পষ্ট যে চোখে আবুল দিয়া দেখাইবার কোন প্রয়োজন আছে বলিয়া মনে হয় না। তবে অধ্যাপক শ্রীযুক্ত রায়চৌধুরী মহাশয় বলিতে পারেন যে, ট্রাজেডির লক্ষণ-নির্দেশ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য ট্রাজেডির তালিকায় প্রফুল্লের নাম উল্লেখ করিলেও তিনি “কিন্তু” জোর করিয়া একথাও বলিয়াছেন—“এই সকল নাটকের মধ্যে অধিকাংশ ‘Tragic না হইয়া হইয়াছে Pathetic’; অর্থাৎ তাহার বলিবার উদ্দেশ্য স্পষ্ট না হইলেও—প্রফুল্ল “ট্রাজেডি” হইলেও আসলে “প্যাথোটিক”—এই বলাতে মূল দোষ একটুও না কমিলেও আর একটা দোষ বৃদ্ধি পাইয়াছে বলিয়া মনে হয়। সে দোষটীকে সংক্ষেপে স্বতীব্রবিরোধ বলা যায়। যাহা ‘ট্রাজিক’ হইয়া উঠে নাই, তাহা ‘ট্রাজেডি’ নামের যোগ্য হইতে পারে কি? নিশ্চয়ই অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় এইরূপ বলিতে চাহেন না যে নাটকখানি ট্রাজেডি, তবে ট্রাজেডির যাহা ধর্ম তাহা ইহাতে নাই।

আর একটা কথাও এই প্রসঙ্গে আলোচনা করা উচিত। অধ্যাপক রায়চৌধুরী মহাশয় ‘Pathetic’ এবং ‘Tragic’-এবং যে পার্থক্য নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা যেমন অনির্দেশ্য, তেমনি অসার্থক হইয়াছে। করুণরসের প্রাচুর্য Pathetic-এর লক্ষণ, এই পর্য্যন্ত বোধগম্য, কিন্তু “অনিন্দনীয় প্রোজ্জ্বলতা”কে ট্রাজেডির লক্ষণ বলিয়া চালাইতে চেষ্টা করায় অস্পষ্টার্থক শব্দভ্রাসই করা হইয়াছে। তারপর করুণরসের প্রাচুর্য থাকিলে কোন নাটক ট্রাজেডি হইতে পারে কিনা এ সম্বন্ধে আশাভরূপ বিচার না কবায় অধ্যাপক রায়চৌধুরীর

আলোচনা ন যথো ন তস্মৌ হইয়া আছে। প্যাথোটিক ও ট্রাজিক পরস্পর বিরুদ্ধ কি না—করুণ রসাত্মক ঘটনার প্রাচুর্য থাকিলে নাটক ট্রাজেডি হইতে পারে কি-না—এ সম্বন্ধে আরো স্পষ্ট আলোচনা না করিয়া মন্তব্য ছুড়িয়া মারা অসুচিত কার্য। এই প্রসঙ্গে 'Tragedy' গ্রন্থলেখক W. MacNeile Dixon মহাশয়ের মন্তব্য স্মরণ করা যাইতে পারে—"Naked Tragedy overlooks shades of character. Its essence is that such moving things happened to a man, a human being like ourselves. Its power lies in the events and as the primitive stories and ballads of all races give evidence, it is enough however undifferentiated the characters, if the situation stirs in us the extremes of pity and alarm." লক্ষ্য করিবার বিষয় যে—"extremes of pity and alarm" উদ্ভিত করাই ট্রাজেডির উদ্দেশ্য। ট্রাজেডির প্রথম সূত্রকার আরিষ্টটলও pity এবং fear—এই দুইটী আবেগের উদ্বেক ও মোক্ষণকেই ট্রাজেডির মুখ্য উদ্দেশ্য বলিয়াছেন; যদিও সমালোচক 'নিকল' মহাশয় *Theory of Drama* গ্রন্থে ট্রাজেডির রস সম্বন্ধে নূতন মত ব্যক্ত করিয়াছেন এবং দেখাইতে চাহিয়াছেন যে ট্রাজেডি আসলে বিশ্বয়-ভাবকেই (emotions of awe) জাগাইতে চাহে; কিন্তু শেকসপীরের 'King Lear'কে লইয়া নিকল সাহেব খুবই মুসকিলে পড়িয়াছেন এবং স্বীকার করিতে বাধ্য হইয়াছেন যে নাটকখানিতে 'প্যাথোটিক' দৃশ্য রহিয়াছে * এবং 'sensational and

* With Shakespeare we do sometimes descend to pathetic scenes and it is exceedingly difficult to determine whether this is due to that spirit existing in the early seventeenth century which gave rise about 1603 to the romantic tragi-comedies of Beaumont and

melodramatic incident'ও নাটকে কম নাই ইহাও দেখান চলে, কিন্তু ব্যক্তিত্বের প্রভাব বড় প্রভাব। শেক্সপীয়রের 'King Lear'কে (শেক্সপীয়রের ত্রি-মুক্তি ট্রাজেডির অল্পতম—ম্যাকবেথ, হ্যামলেট ও কিঙ লিয়ার) কব্জবসের প্রাচুর্য্য সন্দেহ—এমন কি বোমাঙ্কব ঘটনাব সমাবেশ সন্দেহ—বিখ্যাত ট্রাজেডির আসনখানিই দেওয়া হইয়াছে। অতএব, এ সিদ্ধান্ত কবিতাই হইবে যে কব্জবসের প্রাচুর্য্য থাকিলেই কোন নাটকের পক্ষে ট্রাজেডি হওয়া অসম্ভব—এ কথা সত্য নহে।

এইবার, অধ্যাপক অজিতবাবুর মত বিশ্লেষণ ও বিচার করা যাউতেছে। অধ্যাপক ঘোষের আপত্তি :—

(ক) যোগেশের মধ্যে ট্রাজিক চরিত্রের কোন ধর্ম্মই নাই—

(১) উত্থান-পতন—ক্রমবিকাশ নাই।

(২) “এমন কোন কাজ” অথবা “মাবান্নক ভুল” যাহাতে ট্রাজেডি অবশ্যস্বাবী হয়—নাই।

(৩) নাটক নিষ্ক্রিয় নিশ্চেষ্ট পুরুষ।

(খ) ঘটনাব পিছনে যথেষ্ট শক্তিশালী এবং বিশ্বাস্য কারণ নাই।

সুতরাং প্রথম আলোচ্য—যোগেশের মধ্যে ট্রাজিক চরিত্রের কোন ধর্ম্ম আছে কিনা ?

প্রথমেই দেখা যাক, যোগেশের ট্রাজেডির নাটক হইবার ব্যক্তিগত যোগ্যতা আছে কি-না ?

এ সম্বন্ধে যে সূচাবণ নির্দেশ আছে তাহা এই যে, ট্রাজেডির নাটক অতিশয় ধার্ম্মিক বা অতিশয় জাঘনিষ্ঠ হইবেন এমন নহে, আবার অতিশয় মন্দ লোক হইবেন তাহাও নহে (a man not

Fletcher or whether it is because Shakespeare felt the necessity of pathos both as a species of relief from too high tension and as a kind of contrast to the genuine tragic stern ৪৫

pre-eminently virtuous and just)। এ সম্বন্ধে ডিক্‌সন্ সাহেব লিখিয়াছেন, “Yet on the other hand, if we are to sympathise with him, good in some sense the hero of tragedy must be”—অর্থাৎ নাযক মোটামুটি ভাল লোক—“good in some sense” হইবেন।

এই হিসাবে যোগেশের মধ্যে নাযকের যোগ্যতা নিশ্চয়ই আছে। যোগেশ অতিশয় সাধু না হইলেও “অসাধু ব্যক্তি” নহেন। মাতৃভক্তি, ভ্রাতৃবাৎসল্য, জ্ঞাননিষ্ঠা, উদার মনোবৃত্তি এইরূপ নানা সদগুণের আকর্ষণেব কেন্দ্র তাঁহার চরিত্র। স্মৃতবাং একটী বিষয়ে নিঃসন্দেহ হওয়া গেল যে, যোগেশের ট্র্যাজেডির নাযক হইবার ব্যক্তিগত যোগ্যতা আছে। দ্বিতীয়তঃ, লক্ষণীয়—যোগেশের চরিত্রে ট্র্যাজিক চরিত্রের প্রধান লক্ষণ “radical defect in his character” অথবা “error of judgement” পাওয়া যায় কি না। কাব্য সমালোচকরা বলেন যে, ট্র্যাজেডির নাযকের পতন বা শোচনীয় পবিণাম ঘটিবে চরিত্রের কোন অন্তর্নিহিত দুর্বলতা বা প্রবণতার জন্ত অথবা কোন মাবাত্মক হিসাবের ভুলের জন্ত। সমালোচক ব্র্যাড্‌লের মতে—“no suffering that does not spring in great part from human agency and in some degree from the agency of the sufferer is tragic”...। কিন্তু যে বিষয়টী বিশেষভাবে মনে বাধিতে হইবে সে এই যে, কেবলমাত্র ‘এমন কোন কাজ’ এবং ‘মাবাত্মক ভুল’ই ট্র্যাজেডি ঘটাইয়া থাকে এমন নহে, চরিত্রের অন্তর্নিহিত দুর্বলতা বা প্রবণতা—কোন একটী বিষয়ে অত্যধিক প্রসক্তিও (fixation) ট্র্যাজেডি ঘটাইতে পারে। ম্যাক্‌বেথ্ ‘এমন কোন কাজ’ দ্বারা, কিঙ্ লিয়ব মাবাত্মক ভুল কবিতা আব হ্যামলেট অন্তর্নিহিত দুর্বলতাব ফলে শোচনীয় পবিণাম অবশ্যস্তাবী কবিতা তুলিয়াছিল। স্মৃতবাং

দেখা যাইতেছে যে, ট্রাজিক চরিত্রে শুধু ‘মারাত্মক ভুল’ অথবা ‘এমন কোন কাজ’ (ম্যাকবেথ নাটকে হত্যা) থাকিবে তাহাই নহে— ‘অস্বর্নিহিত দুর্বলতা বা প্রবণতা’ও থাকিতে পারে। (অজিতবাবু ‘মারাত্মক ভুল’ এবং ‘এমন কোন কাজ’ এই দুইটি বিষয়েই দৃষ্টি নিবদ্ধ রাখিয়াছেন, ‘অস্বর্নিহিত দুর্বলতা’র প্রতি দৃষ্টি পড়িলে অচরুপ সিদ্ধান্ত করিতে বাধ্য হইতেন।)

এখনকার প্রশ্ন—যোগেশ চরিত্রে এমন কোন ‘অস্বর্নিহিত দুর্বলতা’ কি খুঁজিয়া পাওয়া যায় না? যোগেশ যে ধাপে ধাপে শোচনীয়তার গভীরতার দিকে নামিয়া গিয়াছেন তাহার কারণ স্বরূপে কোন একটা বিশেষ ঝোঁককে কি দায়ী করা চলে না? ইহা তো সত্য কথা—যোগেশ যদি গণেশ-পান্টানো ব্যবসায়ী হইতেন, জোচ্চুরি, ধাঙ্গাবাজি, বিশ্বাসঘাতকতা প্রভৃতি শয়তানী সদৃশগুণগুলি যদি কোন অবস্থাতেই তাঁহার কাছে অপ্রীতিকর ও অরুচিকর না হইত, তাহা হইলে ব্যাঙ্ক বাতি জালিয়া তাঁহার যত বড় ক্ষতিই করুক, তাঁহাকে কেজ্জল্যুত কবিত্তে পারিত না, ‘আর এক যোগেশ’ করিয়া ফেলিতে পারিত না। হ্যামলেটেব জননী হ্যামলেটের খুল্লতাতকে পতিত্বে বরণ করিয়া হ্যামলেটকে যেমন একটা নূতন পরিবেশের সন্মুখীন করিয়াছিল মাত্র, তেমনি ব্যাঙ্ক বাতি জালিয়া যোগেশকেও নূতন এক পরিস্থিতিব মধ্যে ঠেলিয়া দিয়াছিল মাত্র। কিন্তু হ্যামলেট যেমন নিজের অস্বর্নিহিত দুর্বলতার জঙ্ক—বিশিষ্ট মানসিক গঠনের জঙ্ক—আগত অবস্থার সহিত স্নেহভাবে অভিযোজন কবিত্তে পাবে নাই, তেমনি যোগেশও নূতন পরিস্থিতির সহিত বিশিষ্ট মানসিক প্রবণতার জঙ্ক প্রকৃতিস্বভাবে বুঝাপড়া করিতে পারেন নাই। ব্যাঙ্ক বাতি জালিয়া যোগেশকে যে মহাসমস্তার সন্মুখে দাঁড় করাইয়াছিল, যোগেশ সে সমস্তার স্তূর্ধু সমাধান করিতে পারেন নাই এবং পারেন নাই বলিয়াই

অপ্রকৃতিস্থ হইয়া পড়িলেন—আঘাতের পর আঘাত খাইয়া একেবারেই ‘আর এক যোগেশ’ হইয়া উঠিলেন। শ্রীযুক্ত হেমেন্দ্রনাথ দাশগুপ্ত মহাশয়ের অন্তর্দৃষ্টির সহিত দৃষ্টি মিলাইয়া দেখা যায়—“যোগেশের অন্তর্নিহিত দুর্বলতা—তাঁহার সুনাম-সুখশের আকাঙ্ক্ষাই ‘প্রকল্প’ নাটকে ট্রাজেডির কারণ।……সুনাম-রূপ একটা abstraction এর উপাসক যোগেশকে সংযমব্রষ্ট করিয়া নাটকখানিকে ট্রাজেডিতে পরিণত করিয়াছে।” অতএব দেখা যাইতেছে যে, যোগেশ চরিত্রে ট্রাজিক চরিত্রের বড় একটা উপাদান—‘radical defect’ও রহিয়াছে। যোগেশ “এমন কোন কাজ” বা “মারাত্মক ভুল” না করিলেও শুধু ‘অন্তর্নিহিত দুর্বলতা’র জন্তই নায়কত্ব দাবী করিতে পারেন। প্রসঙ্গত ইহাও স্মরণীয় যে, ট্রাজেডি মাত্রেই এক ধরনের নহে। সমালোচক ব্রাড্লে দেখাইয়াছেন, ভাগ্য-বিপর্যয়ের ও তজ্জনিত ক্লেশের মূলে যদি মানুষের ঘটানো ঘটনার এবং আত্মকৃত ব্যাপাবের প্রেরণা থাকে, তাহা হইলে ঐশ্বর্য্য হইতে দারিদ্র্যের মধ্যে পতন এবং আত্মযজ্ঞিক দুঃখভোগও ট্রাজেডি-করণ হইয়া উঠিবে।

তৃতীয়তঃ, নায়কের চরিত্রে উত্থান-পতন ও ক্রমবিকাশের প্রশ্ন—
নিষ্ক্রিয়তা-নিশ্চেষ্টতার প্রশ্ন।

এই প্রশ্নটীক পরিপাটি আলোচনা ‘ট্রাজেডির প্রকার বা ধরণ’ আলোচনাব অপেক্ষা রাখে। উত্থান-পতন, ক্রমবিকাশ, নিষ্ক্রিয়তা-সক্রিয়তা, এই সকল শব্দগুলির তাৎপর্য্য অবধারিত না থাকায় আলোচনা-ক্ষেত্রে ইহারা অনেক অনর্থের সৃষ্টি করিয়া থাকে। এখন উত্থান-পতন বলিতে যদি এইরূপ বুঝানো হয় যে নায়ক তৎকালীন বর্তমান অবস্থা হইতে প্রথমে অভ্যুদয়ের দিকে অগ্রসর হইবেন এবং পরে ধীরে ধীরে পতনের অভিযুখে নামিতে থাকিবেন তাহা হইলে দেখা যাইবে যে অনেক বিখ্যাত বিখ্যাত ট্রাজেডির নায়কের

মধ্যে উত্থান ঘটে নাই। ‘কিঙ্ক লিয়র’ নাটকের বা ছামলেট নাটকের মত অগুতম শ্রেষ্ঠ ট্রাজেডির নায়কেও সুস্পষ্ট উত্থান-পর্যায় পাওয়া যায় না—আর উক্ত নাটকের নায়ক-চরিত্রে ক্রম-বিকাশ অপেক্ষা ক্রম-অনুবর্তিই দেখা যায়, দেখা যায় নানা অবকাশে একই ভাবের নানারূপ প্রকাশ। আর উত্থান-পতন বা ক্রমবিকাশ বলিতে যদি এমন বুঝানো হয় যে নায়কের মধ্যে নানা ভাবের দ্বন্দ্ব চলিবে, কখনও একটি প্রধান হইয়া অগুটীকে আচ্ছন্ন করিয়া ফেলিবে,—এইরূপ পরিবর্তনশীলতাই অবিরাম চলিতে থাকিবে, তাহা হইলে যোগেশের চরিত্রে উত্থান-পতন একেবারে নাই, এ কথা বলা চলে না। যোগেশের মধ্যে ক্রিয়াশীলতা নাই এ সিদ্ধান্তেব বিরুদ্ধে এইরূপ বলা যাইতে পারে—যোগেশ, সদাশয় যোগেশ—সুখী পরিবারের মধ্যমণি যোগেশ—ব্যাক্সের বাতি জ্বালার অসহ জ্বালায় এবং নৈবাশ্বেণ তাড়নায়, বিস্মৃতির ঐকান্তিক কামনায় মদ খাইয়া ঢলাঢলি করিয়াছিলেন বটে, কিন্তু সেজ্ঞাতাঁহার মধ্যে লজ্জা ও অনুতাপ কম আসে নাই। এই অনুতাপের সহিত সর্বনাশের নৈরাশ্যের এবং বেদনার তাপের বুঝাপড়াও কম হয় নাই। কিন্তু আঘাতের পর প্রথম আঘাত আসিল—সুবেশের চোব হওয়ার সংবাদ। এই সংবাদ যোগেশের কাছে কম ‘সর্বনাশ’ নহে। যোগেশ হাল ছাড়িয়া দিলেন—মর্মে মর্মে বুঝিলেন—“চেষ্ঠায় কোন কার্যই হয় না।” ইহার পরেও যোগেশ সামলাইতে চেষ্ঠা কবিষাছেন। স্তাক্তারূপী কাঙালী যখন রমেশকে নির্দেশ দিলেন.....“একটু মাইলড্, ডোজ্ পেতে দিন”, যোগেশ দৃঢ় কণ্ঠে বলিলেন—“না, মদ আর ছোব না”। কিন্তু গুণধর ভাই শয়তান রমেশ ঔষধ বলিয়া সদাশয় দাদাকে ত্রাণি খাওয়াইয়া বেশ একটু নেশাগ্রস্ত কবিয়া-ছিল আর গুণু তাহাতেই ক্ষান্ত না হইয়া যে দাদা পিতাব অধিক

স্নেহে ছোট দুই ভাইকে এক বকম বুকে করিয়া মাছুষ করিয়াছিল, সেই স্নেহময় শিবতুল্য দাদাকে চরমতম আঘাত দিয়া বসিল—রমেশ স্নবেশের জ্বানিতে যোগেশকে মুখেব উপবেই জোচ্চোব প্রমাণ কবিতে চেষ্টা কবিল। লোকে জোচ্চোব বলিবে ভয়ে যে যোগেশ সম্পত্তি বেনামী কবাব নামে অস্থির হইয়া উঠিয়াছিলেন, সেই যোগেশকে সেই জোচ্চোব নামই দিল রমেশ—তাঁহাবই সহোদব ভাই—সন্তান-স্নেহে লালিত-পালিত রমেশ। যোগেশেব মত দাদাব কাছে উহা বাস্তবিকই—“the most unkindest out of all”. যোগেশ নির্বাক স্তব্ধ বিক্ষোভে একটীমাত্র “হু” শব্দ উচ্চারণ কবিয়া বোধ হয় বিমেষ বদলেই মদ খাইয়া নিজেকে সম্পূর্ণ সংজ্ঞাহারা কবিতে চেষ্টা কবিলেন। এই আগুনেই আহতি পড়িল যখন তিনি শুনিলেন—মর্টগেজ তিনি সহ কবিয়া দিয়াছেন—বাহিবেও জোচ্চোব নাম বটিয়া গিয়াছে। ঘবে বাহিবে জোচ্চোব নাম বটিয়া যাওয়াব চেয়ে কোন বড় সঙ্গনাশ যোগেশেব আব কি হইতে পাবে? যাহাবা বেনামী কবিয়া সম্পত্তি বাচাইতে সচেষ্ট হইয়াছিলেন—মা উমাস্বন্দরী, পত্নী জ্ঞানদা—সকলেবই প্রতি তাঁহাব নিদারুণ অভিমান দেখা দিল, যোগেশ নিজেকে একেবাবেই নিঃসঙ্গ কবিয়া তুলিলেন—আপনাকেই হাবাইয়া ফেলিলেন : স্তবৎ এ কথা কোন মতেই বলা চলে না—অন্ততঃ যুক্তিব ধাব ধানিলে—যে যোগেশেব চবিত্ত একেবাবে নিষ্ক্রিয় বা নিশ্চেষ্ট চবিত্ত। যোগেশেব চবিত্তে ‘the sight of losing struggle’ (Wood Bridge) একেবাবে দেখা যায় না এমন নহে। অতএব শ্রীবৃক্ত ঘোষেব অভিযোগটী অমূলক।

অধিকন্তু এ কথাও অবগীষ যে, ‘passive’ হইলেই ট্র্যাজেডিব নাযক হওয়া চলে না এমন কোন কথা নাই। এমন অনেক ট্র্যাজেডি

আছে যেখানে sufferingই মুখ্য উপস্থাপ্য বিষয় হয় এবং নায়ক হয় “the hero (যিনি) is more acted upon than acting”. * যেমন, “Hamlet is peculiar in having but one figure of tragic magnitude ; Othello in being formed on a peculiar plan and in dealing largely with intrigue, Lear in reverting technically to the chronicle-history tradition and in adopting an actionless hero ; and Macbeth in transforming a villain into a hero.”—*The Theory of Drama*—Page 171.) সুতরাং একথা বলা যাইতে পারে যে যোগেশের চরিত্রে ট্রাজেডি-চরিত্রের ধর্ম সম্বন্ধে শ্রীবুদ্ধ অজিতবাবু যে আপত্তি তুলিয়াছেন তাহা সমর্থনযোগ্য নহে।

তারপর বিচার্য—প্রত্যেক ঘটনার মূলে যথেষ্ট শক্তিশালী ও বিশ্বাস্য কারণ আছে কি না।

তদ্বতঃ যাহাই হউক, কার্যতঃ প্রত্যেক ঘটনার যথেষ্ট শক্তিশালী কারণ সর্বদা পাওয়া যায় না, আর পাওয়া গেলেও নিস্তির ওজনে উহার যথেষ্টতা পরিমাপ করা যায় না। শ্রেষ্ঠ শ্রেষ্ঠ রচনার মধ্যেও এমন সব ঘটনার অস্তিত্ব পাওয়া যায় যাহার মূলে যথেষ্ট শক্তিশালী ও বিশ্বাস্য কারণ পাওয়া যায় না—যাহাকে এক কথায় ধরিয়া লওয়া বলা চলে। শেক্সপীয়ারের ‘কিঙ্গ্ লিয়ার’ নাটকখানির কথাই ধরা যাক : প্রথমেই যে ঘটনাটি ঘটানো হইয়াছে তাহার উচিত্য খুবই প্রশ্নাধীন—পিতৃভক্তির অহুপাত অহুযায়ী রাজ্যবিভাগ যদিই বা সম্ভাব্য বলিয়া মনে করা যায় (সত্যই যাহা মনে করা যায় না), এই কারণে কনিষ্ঠা কন্যাকে ত্যজ্যকৃত্যা করা এবং তত্পরি অভিসম্পাতাদি দেওয়া যথেষ্ট ‘কিন্তু’-জনক ব্যাপার। ঘটনাটিকে স্বতঃসিদ্ধের মত গ্রহণ

* মাজাহান নাটকের আলোচনা দ্রষ্টব্য—“নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটক বিচার”, প্রথম খণ্ড।

করিলেই নাটকের পরবর্তী ঘটনার আবেদন কার্যকরী হইয়া থাকে। তেমনি ম্যাকবেথ নাটকেও স্ত্রী ম্যাকবেথের অমাত্মিক হিংস্রপ্রবৃত্তি এবং স্বায়ুশক্তি ধরিয়া-লওয়া-বিষয়—যেমন প্রকল্প নাটকের রমেশ চরিত্রটি একটা ধরিয়া-লওয়া শয়তান চরিত্র। এইরূপ ‘ধরিয়া-লওয়া’ বৈশিষ্ট্যের উচিত্য-অনৌচিত্য বিচার করিতে যাওয়া এক হিসাবে নিষ্ফল চেষ্টা। রমেশকে সম্পত্তিলোভী কুটিল এবং নির্ধুররূপে ধরিয়া লওয়া হইয়াছে। রমেশ অমাত্মিক হইয়াছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই এবং তাঁহার পক্ষে বলিবারও কিছু নাই, কিন্তু কেহ যদি বলেন রমেশকে অত অমাত্মিক করা উচিত কার্য্য হয় নাই বা রমেশকে অত লোভী, কুটিল ও নির্ধুর কবা অগায় হইয়াছে, তাহা হইলে নাট্যকারের পক্ষ হইতে এই কথাই বলা চলে—এই ধরণের সম্ভব্য কবা ব্যক্তিগত অভিপ্রায় ব্যক্ত করা ছাড়া আব কিছুই নহে।

যাহাই হউক, এইবার ঘটনাব মূলে বিশ্বাস্ত্র কাবণ আছে কি-না বিচার করা যাউক। দেখা যাউক প্রকল্প নাটকের প্রধান প্রধান ঘটনা (অজিতবাবু মনে-ধরা ঘটনাগুলি) ঘটিতে পারে কিনা—ঘটিলে সম্ভাব্যের মাত্রা ক্ষুদ্র হয় কি না।

(১) নাটকের প্রথম উল্লেখযোগ্য ঘটনা—ব্যাঙ্কের বাতি জ্বলা। এই ঘটনাব সম্ভাব্যতা প্রশ্নাধীন করিলে, কোনও মীমাংসাতেই পৌঁছান যাইবে না। তবে একথা সকলেই স্বীকার করিবেন যে, ‘ব্যাঙ্কের বাতি জ্বলা’ ব্যাপারটি তদানীন্তন অর্থনৈতিক ব্যবস্থায় অসম্ভব ঘটনা নহে; অতএব ঘটনাটির সম্ভাব্যতা প্রশ্নাধীন হইতে পারে না।

(২) দ্বিতীয় উল্লেখযোগ্য ঘটনা—যোগেশের মদ পাওয়া। যোগেশ যে বুগের লোক—যে-সমাজের লোক, সে-বুগে—সে-সমাজে মদ প্রায়—যাহাকে বলে ‘ডালভাত’ হইয়া দাঁড়াইয়াছিল। জ্ঞানদার ভাষায় বলা যায়—‘সহরে অলিতে গলিতে গুঁড়ির দোকান, কিনে

খেলেই হল।' এই সময়ে মেয়েলোকের পক্ষে 'ভাতার-পুত' সামলানো মহাসমস্তাগুলির অন্মতম ছিল। এমন কি বাঁহারা গণ্যমান্ত সম্ভ্রান্ত ছিলেন তাঁহারাও পরিমিত মাত্রায় পান করিতেন—ক্লাস্তি-প্রশমন ঔষধ হিসাবেই। এইরূপ অবস্থার পটভূমিতেই যোগেশকে দেখিতে হইবে এবং দেখিলে ইহাই দেখা যাইবে যে যোগেশের প্রথম মদ খাওয়া মাতালের মদ খাওয়া নহে এবং শেষের মদ খাওয়াও বাস্তবিকই শোচনীয়।

(৩) তৃতীয় উল্লেখযোগ্য ঘটনা—জ্ঞানদার পথে পড়িয়া মরা। জ্ঞানদার মৃত্যু অতি মর্শ্মস্পর্শী তীব্র ঘটনা এবং পথে পড়িয়া মরা ঘটনা-পরম্পরা-নিয়ন্ত্রিত হইলেও মনে হয় যেন চাঞ্চল্যকর কোন কিছু ঘটাইবার জন্তই আয়োজিত হইয়াছে। এ বিষয়ে কোন সন্দেহই নাই যে, নাট্যকাব জ্ঞানদার পথে পড়িয়া মবার জন্ত উদ্যোগ কম করেন নাই।

যোগেশ জ্ঞানদার বুক লাগি মাঝিয়া ঢাকা কাড়িয়া লইয়াছিলেন—জ্ঞানদার দুঃখ-যন্ত্রণা-ক্লিষ্ট ভাঙ্গা বুক লাগির আঘাতে যথার্থই ভাঙ্গিয়া দিয়াছিলেন—মুখ দিয়া রক্ত বাহির হওয়ায় বস্তুর অধিকাবিণী স্বাভাবিক নিশ্চমতায় এবং স্বার্থবুদ্ধিতেই বাড়ী হইতে বাহির করিয়া দিয়াছিল। এইভাবে জ্ঞানদা পথে আসিয়া দাঁড়াইলেও, একথা মনে না আসিয়া যেন যায় না যে, শেষ পর্য্যন্ত 'পথে পড়িয়া মরা'য় জ্ঞানদার কোন হাত না থাকিলেও, নাট্যকাবের বেশ খানিকটা হাত আছে—তবে এ হাত থাকিবেই। জলাভূমির পাশে বাড়ির মধ্যে দাঁড়াইয়া বাজা লিয়রের চুল ছিঁড়িয়া যে আন্তনাদ ও অভিশাপ করিয়াছিলেন তাহা বমূলে শেক্সপীয়রের হাতই বেশি চোখে পড়ে। তাহা সত্ত্বেও উক্ত ঘটনাটী 'কিঙ লিয়র' নাটকখানিকে 'মেলোড্রামা' করিয়া তুলে নাই। সেইরূপ, ঘটনাটী আমাদের কাছে যত অপ্রীতিকরই হউক, সম্ভাব্য

উদ্দীপক (stimulus) হিসাবে উহাব কার্যকারিতা অস্বীকার করিবার উপায় নাই। অধিকন্তু জ্ঞানদাব মৃত্যুকে নাট্যকার ঘটনার টানা-পোডেনের মধ্য দিয়া বুনিয়া দিয়াছেন এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। আগাদেব মন ‘কিন্তু’ ‘কিন্তু’ কবিলে নাট্যকার নিরুপায়।

(৪) চতুর্থ উল্লেখযোগ্য ঘটনা—প্রফুল্লের মৃত্যু। রমেশ যে-ধরণেব নির্মম শয়তান, সে-ধরণেব শয়তানের হস্তে প্রফুল্লের মৃত্যু একটুও অস্বাভাবিক নহে। পৈশাচিক নির্ভুবতায় মত্ত হইয়া রমেশ ত্রাতুপ্পূত্র যাদবকে বিষপ্রয়োগে হত্যাব জন্ত যে মডয়ন্ত্র করিয়াছিলেন, প্রফুল্ল সেই মডয়ন্ত্র বার্থ কবিয়া দিতে অটটভাবে বদ্ধপবিকব হইয়া-ছিলেন; ফলে সমগ্র আক্রোশেব জালামুখ প্রফুল্লের দিকেই উৎক্ষিপ্ত হইল। প্রফুল্ল যেমন তীর প্রতিবোধ কবিয়াছিলেন, বমেশ তেমনি তীর প্রতিক্রিয়া লইয়া প্রফুল্লকে আক্রমণ কবিয়াছিলেন। এই হিসাবে প্রফুল্লের মৃত্যু সম্ভাব্যেব গণ্ডীব বাহিবে নহে, আকস্মিকও নহে, এমনকি অস্বাভাবিকও নহে।

অতএব দেখা যাইতেছে যে—জ্ঞানদাব কি প্রফুল্লের কাহাবও মৃত্যুকে যথার্থ ‘আকস্মিক মৃত্যু’ বলা চলে না এবং উল্লিখিত ঘটনাব দিচ্চনে নিম্নাঙ্গ কাবণ নাই এমন কথাও বলা চলে না। এইরূপ অবস্থায় শীঘ্রক্স ঘোষেব মন্তব্য সমর্থনীয় নহে বলাই বাহুল্য।

অধিকন্তু আব একটা কথাও এখানে অবগীয যে, যোগেশ জাতীয় নায়ক অবলম্বনে ট্যাজেডি না হইয়াছে বা না হইতে পাবে এমন নহে। ‘The Theory o’ Drama -গ্রন্থে ‘Tragic Hero অধ্যায়েব আলোচনা প্রসঙ্গে শঙ্কর নিকল সাহেব লিগিয়াছেন—“Finally there is perhaps one other species of hero that might be considered, again a subdivistion of the wrongly acting character. In this type the hero

accepts a life of crime not because of some flaw in his being, but because of circumstances which operate harshly against him and in his crimes he remains honest and pure-souled.” যোগেশ চরিত্রে যে এই ধরনের ছাপ আছে, আশা করি, প্রমাণের অপেক্ষা রাখে না।

আমাদের সিদ্ধান্ত

‘প্রফুল্ল’ নাটকের নায়ককে ট্রাজেডি-করুণ না বলিবার পক্ষে যে যে যুক্তি দেখান হইয়াছে, তাহা বিশেষভাবে পর্যালোচনা করিবার পরে এবং যুক্তি দ্বারা খণ্ডন করিবার পরে এই সিদ্ধান্তে পৌছিতে পারা যায় যে, ‘প্রফুল্ল’ একখানি সামাজিক ট্রাজেডি-করুণ নাটক এবং ইহাব কেন্দ্রীয় চরিত্র যোগেশে ‘radical defect’ ছাড়াও “the flaw arising from circumstances” বহিয়াছে। কিন্তু নাটকখানি বগঠনে পরিপাট্যের দৈন্ত এবং কয়েকটি ঘটনায় অতিরঞ্জনের আভাস এবং ভাবের ঐশ্বর্য্য কম থাকায় নাটকখানি প্রথম শ্রেণীর কবিকর্মে পবিণত হইতে পারে নাই। কিন্তু তাহা বলিয়া নাটকখানিকে মেলোড্রামা বস্ত্রে নামাইয়া দেওয়া চলে না, কারণ, যদিও নাটকে কাহিনীতে ছামলেট নাটকের কাহিনীব মত melodramatic or sensational elements in the plot না বহিয়াছে এমন নহে, তবু একথা স্বীকার করিতে হইবে যে, যে রূপ inwardness থাকিলে universality নামক গুণ প্রকাশ পায় সেইরূপ inwardness প্রফুল্ল নাটকে আছে। *

আর ঐ অন্তর্মুখিনতা (inwardness) আছে বলিয়াই নাটক-

* দ্রষ্টব্য: ‘Even a high tragedy such as Hamlet, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot.’

খানিকে “মেলোড্রামা” বলা চলে না। অধিকন্তু যে ধরনের ঘটনার আকস্মিকতা এবং অসঙ্গতি থাকিলে নাটক মেলোড্রামার অবনত হইয়া যায়, সে ধরনের আকস্মিকতা ও অসঙ্গতি নাটকের ঘটনায় নাই। ফলে নাটকখানিকে ট্রাজেডির শ্রেণীতেই স্থান দেওয়া যুক্তিবৃত্ত। কাবণ নাটকখানির মধ্যে inward appeal আছে—একথা স্বীকার করিতে হইবে। *

নাটকের নায়ক ও নামকরণ

প্রফুল্ল নাটকের নায়ক বা কেন্দ্রীয় চরিত্র এবং নাটকের নামকরণ সম্বন্ধে প্রশ্ন উঠিয়াছে এবং উঠিবার যথেষ্ট অবকাশও আছে। নাট্যকাব নারী-চরিত্র ‘প্রফুল্ল’র নামানুসারে নামকরণ করিয়াছেন এবং সেই হিসাবে নাটকখানির কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্যাদা প্রফুল্লেরই পাওয়া উচিত (অবশ্য ত্রায়তঃ) আর নাটকখানি “She tragedy” শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। কিন্তু সমস্তা এই যে নাটকে প্রফুল্লকে কেন্দ্রীয় চরিত্রের মর্যাদা দেওয়া সম্ভব নহে যদিও প্রফুল্লের জীবনেও শোচনীয় পরিণাম দেখা দিয়াছে। গঠনের দিক দিয়া এবং প্রাধাত্যের হিসাবে এই নাটকে যোগেশই “কেন্দ্রীয় পুরুষ” এবং যোগেশের “ট্রাজেডি”ই নাটকে মুখ্য প্রাধাত্য লাভ করিয়াছে। অতএব প্রশ্ন এই—নাট্যকার নামকরণে প্রফুল্লের প্রাধাত্য কেন দিলেন? আমরা দেখি—কেবলমাত্র পঞ্চম অঙ্কেই প্রফুল্লের উপরে বিশেষভাবে আলোকপাত করা হইয়াছে এবং এখানেই প্রফুল্লকে কিছুটা প্রাধাত্য দেওয়া হইয়াছে, আর অন্ত্য

* Farce and Melodrama will be found to be distinguished from fine comedy and from high tragedy in that they have nothing or practically nothing that makes an inward appeal a'though on the other hand, even a high tragedy such as Hamlet, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot, .. ”

চরিত্রের মুখেও (মদন, ভজহরি) প্রফুল্লের মাহাত্ম্য-খ্যাতি শোনানো হইয়াছে। অধিকন্তু প্রফুল্লের মুখেও স্বকীয় প্রাধান্যের স্বীকৃতি দেওয়া হইয়াছে—“আমি তোমায় মাফ্‌ডী দিয়েই সর্বনাশ করেছিলাম”। কিন্তু এসব সঙ্কেত সমগ্র নাটকের আবয়বিক সংস্থানের হিসাবে প্রফুল্ল সর্বাধিক প্রাধান্য দাবী করিতে পারে না এবং বিশেষতঃ ট্রাজেডির আঙ্গিক ও ভাবিক বৈশিষ্ট্যের দিক দিয়া প্রফুল্লের দাবী গ্রাহ্য হইতে পারে না। তবে ‘প্রফুল্ল’ নাম কেন দেওয়া হইল?—শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীবৃন্দ মন্মথ মোহন বসু মহাশয় “বাংলা নাটকের উৎপত্তি ও ক্রমবিকাশ” গ্রন্থে ‘প্রফুল্ল’ নামকরণের একটা কারণ নির্দেশ করিয়াছেন; কাবণটি এই—“বস্তুতঃ আমাদের প্রেমপূর্ণ প্রাচীন সংসারের আদর্শ ফিরাইয়া আনিবার জন্ত স্নেহময়ী প্রফুল্লের আত্মবির্জ্ঞানই এই নাটকটির মেরুদণ্ড এবং সেইজন্তই নাট্যকার ইহার নাম দিয়াছেন—“প্রফুল্ল”। কেবল যোগেশের অধঃপতন ও তাহার শোচনীয় পরিণাম দেখানই যদি তাঁহার উদ্দেশ্য হইত তাহা হইলে জ্ঞানদার মৃত্যু বা হত্যার সহিতই নাটক শেষ হইত—কাহিনীটিকে এতদূর টানিয়া আনিবার সার্থকতা থাকিত না। অধিকন্তু ‘বংশরক্ষা’র জন্ত পাগল মদন ঘোষের চরিত্র সম্পূর্ণ নিরর্থক হইয়া পড়িত।” অধ্যাপক শ্রীবৃন্দ বসু মহাশয়ের সিদ্ধান্ত বিশেষ প্রণিধানযোগ্য এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। নাট্যকারের উদ্দেশ্য—অন্ততঃ নৈতিক উদ্দেশ্য যে শ্রীবৃন্দ অধ্যাপক আবিষ্কার করিতে সক্ষম হইয়াছেন ইহা স্বীকার করিতেই হইবে। কিন্তু শৈল্পিক উদ্দেশ্যের দিক দিয়া বিচার করিলে দেখা যাইবে—শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক মহাশয়ের মন্তব্যে এই আপত্তি করা যাইতে পারে যে, যোগেশের শোচনীয় পরিণাম দেখাশো নাটকখানির উদ্দেশ্য হইলে জ্ঞানদার মৃত্যু বা হত্যার সহিতই নাটক শেষ হইবে—এ কথা বলা চলে না। এ কথা পূর্বেই বলা হইয়াছে যে ‘প্রফুল্ল’ নাটক যোগেশের সাজানো বাগানেব শুকাইয়া

যাওযাব কৰুণ কাহিনী এবং সেই বাগানে বমেশ্বৰ স্থানও কম নহে। “কাহিনীটিকে এতদূৰ টানিবা আনিবাব সার্থকতা” ইহাই যে—জ্ঞানদাব মৃত্যুৰ পৰে প্ৰফুল্লেশ্বৰ মৃত্যু, বমেশ্বৰ পৰিণাম এবং অত্যাশ্চৰ্য্য ঘটন। —সাজানো বাগানেৰ শুকাইয়া যাওযাবই চৰম দৃশ্য। এই কাব্যগীট শেষ দৃশ্যৰ কৰ্মাংশে যোগেশ প্ৰবেশ কৰিয়াছেন এবং অনিৰুদ্ধনাথ অন্তৰ্বেদনাম ভাৰ্জিয়া পড়িয়া বলিয়াছেন—“আমাব সাজানো বাগান শুকিয়ে গেল। অহা হা। আমাব সাজানো বাগান শুকিয়ে গেল।” বাস্তবিক এক হিসাবে নাটকটী যেমন যোগেশবই সাজানো বাগানেৰ শুকাইয়া যাওযাব ট্ৰাজেডি অথবা হিসাবে ইহাকে একটী সমগ্ৰ পৰিবাহেৰ ভিন্ন ভিন্ন হইয়া যাহাব—একটী সুখী পৰিবাহেৰ নিদাক্ষ পৰিণামেৰ আৰম্ভে বিপৰ্য্যাস্ত হইয়া যাইবাব ট্ৰাজেডিও বলা যাইতে পাবে। এই হিসাবে প্ৰফুল্লকে পাৰিবাৰিক সংহতিৰ ধাৰণা শক্তিব প্ৰতীকৰূপে দেখা যাইতে পাবে—এবং বলা যাইতে পাবে যে পৰিবাহেৰ বিপৰ্য্যাস্ত হওয়া প্ৰফুল্লবই ট্ৰাজেডি, অতএব নামকৰণ অগ্ৰাহ্য হয় নাই। আন একটু অগ্ৰসৰ হইয়া কেই হয়ত বলিবেন—ইহাক “heroless tragedy” বলাই সম্ভৱ—অৰ্থাৎ ইহাকে ব্যক্তিৰ ৰূপে (যোগেশেৰ) ট্ৰাজেডি ন বলিয়া একটা চৰিত্ৰৰ ট্ৰাজেডি বলাই সম্ভৱ এবং একাধিক চৰিত্ৰেৰ ৰূপে ই পাবটাক আভিযুক্ত বা নিৰ্দেশিত কৰ হইয়াছে। অতএব এটোকেৰ ভেতৰ টোদাশৰ প্ৰতি ক্ষোৰাৰ্গিয়াই নাটক-পাৰি নামকৰণ কৰ হইয়াছে এবং এককপ নামকৰণ অত্যাশ্চৰ্য্য নহয়। * এই পক্ষেৰ হইয়া এককপ বলা যাইতে পাবে যে,

* In none of these plays (Galsworthy's *Strife* Justice Mr O Casey's *Silver Jassie*) does one single figure or one single pair of figures, loom up sufficiently large to take dominating importance

প্ৰফুল নাটকে কেবল যোগেশের জীবনেই শোচনীয় পৰিণাম ঘটে নাই,—উমাশ্বন্দবী, জ্ঞানদা, প্ৰফুল্ল সকলেব জীবনেই বিপত্তি-পৰিণাম ঘটয়াছে এবং এক হিসাবে বমেশও বেহাই পায় নাই। এই ধৰণে খণ্ড খণ্ড বিপত্তি-পৰিণাম চৰিত্ৰেব সমবায়ে “প্ৰফুল্ল” এক অখণ্ড বিনাদময় নাটক। এই অখণ্ড বিনাদময়তায় যোগেশের যেমন অংশ আছে প্ৰফুল্লের এবং অত্যাণ্ড চৰিত্ৰেবও অংশ আছে—তবে বেশী আব কম। অতএব “প্ৰফুল্ল” নামকৰণে আপত্তি কৰা অমুচিত।

কিন্তু একথা স্বীকাৰ কৰিতেই হইবে যে, নাটকে যোগেশেব চৰিত্ৰ যতখানি গুরুত্ব লাভ কৰিয়াছে তাহাতে চৰিত্ৰটাকে dominating importanceএব চৰিত্ৰ বলা যাইতে পাবে এবং ইহাও দেখানো যাইতে পাবে যে যোগেশকে কেন্দ্ৰ কৰিয়াই ট্ৰাজেডিকে গড়িয়া তোলা হইয়াছে—আব অত্যাণ্ড প্ৰত্যেকটী চৰিত্ৰেব ট্ৰাজেডি শেষ পৰ্য্যন্ত যোগেশেব ট্ৰাজেডিকেই তীব্ৰতব কৰিয়া তুলিয়াছে। অতএব নাটকে যোগেশকেই ‘কেন্দ্ৰীয় পুৰুষ’এব মৰ্য্যাদা দেওয়া উচিত এবং কেন্দ্ৰীয় পুৰুষেব নামান্তৰেব নাটকেব নাম কব নিষেধ হইল নামকৰণে ক্ৰটি ঘটয়াছে বলিতে হইবে।

তবে নামকৰণেব খুব ধৰাবাঁধা নিবন নাই বলিয়া খুব নিশ্চিত ভাবে এ সম্বন্ধে সিদ্ধান্ত কৰা সম্ভব নহে। প্ৰধান চৰিত্ৰ, প্ৰধান উদ্দেশ্য, বিষয়বস্তু প্ৰভৃতি নানা হিসাবে নামকৰণ কৰা যখন সম্ভব, তখন ‘প্ৰফুল্ল’ নামকৰণেব সার্থকতা একেবাবে নাই এমন কথা বলা চলে না। কারণ পূৰ্বেই আলোচনা কৰা হইয়াছে এবং দেখানো হইয়াছে যে, নাটকেব নৈতিক উদ্দেশ্য অনুযায়ী নামকৰণ কৰিতে চেষ্টা কৰিলে

in our minds and we have therefore, no hero or heroes in the older sense of the word, yet each of those plays definitely summons something of a tragic impression.—The Theory of Drama—P 154

‘প্ৰফুল্ল’ নামটী একেবাবে অসৰ্পক নহে। অবশ্য একথাও অবশ্য স্বৰণীয় যে, কেন্দ্ৰীয়ত্বৰ হিচাবে নাটকেৰ গঠনগত বৈশিষ্ট্য-বিচাবে ‘প্ৰফুল্ল’ নামকৰণ সমৰ্থনযোগ্য নহে; কাৰণ নাট্যকাৰ নাটকীয় চৰিত্ৰ হিচাবে প্ৰফুল্লকে কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰেৰ মৰ্যাদায় উন্নীত কৰিতে পাবেন নাই—প্ৰফুল্লৰ নৈতিক ধৰ্ম্মেৰ প্ৰতি তাঁহাৰ যতই লক্ষ্য থাকুক, এবং প্ৰফুল্ল তাঁহাৰ প্ৰধান উদ্দেশ্যেৰ পতাকা হইলেও প্ৰফুল্ল নাটকেৰ আঙ্গিক ও ভাৱিক পৰিণতিৰ প্ৰধান আলম্বন নহে।

নাটকেৰ সাধাৰণ সমালোচনা

‘প্ৰফুল্ল’ নাটক একখানি সামাজিক ট্ৰাজেডি-কৰণ নাটক—যোগেশ নামক একজন সদাশয় উত্তমবিস্ত বাবসামীৰ সাজানো বাগানেৰ শুকাইয়া যাওয়াৰ কথাচিহ্ন—একটী স্ত্ৰী পৰিবাবেৰ একজন কুলাস্ত্ৰীৰেৰ শয়তানী প্ৰৱৃতিৰ ফলে ভিন্নভিন্ন তথা বিপৰ্য্যাস্ত হওয়াৰ কৰুণ কাহিনীৰ নাট্যৰূপ।

নাট্যকাৰ গিৰিশচন্দ্ৰেৰ অত্মতম বিখ্যাত নাটক এই ‘প্ৰফুল্ল’ অন্তৰ্নিহিত আকৰ্ষণ শক্তিৰ বলে বাঙলাৰ নাট্যমোদীদিগেৰ চিত্ত আকৃষ্ট আকৰ্ষণ কৰিয়া আসিতেছে এবং আজও তাহাৰ আকৰ্ষণ কম লক্ষণীয় নহে। এই আকৰ্ষণেৰ প্ৰধান কাৰণ এই যে, নাটকখানিৰ আবেগ-গতিবেগ (emotional core) এত তীব্ৰ ও সংলক্ষ্য যে দৰ্শকদিগেৰ চিত্তকে ইহা সহজেই আলোড়িত কৰিয়া থাকে। এই শক্তিই নাটকখানিৰ জীবনীশক্তি এবং এই শক্তিবলেই নাটকখানি এখনও জীবিত, (চিৰজীৱী হইবে কি না তাহা ভৱিতব্য বলিতে পাবে)—প্ৰাণবন্তাই প্ৰফুল্ল নাটকেৰ বড় বৈশিষ্ট্য।

কিন্তু এই প্ৰাণবন্ত্যৰ অন্তৰ্গতে নাটকে মননশীলতা আশাস্থকপ প্ৰকাশ পায় নাই। স্তব্ধ হি জীৱিতং শ্ৰেয়ঃ মননেন

হি জীবতি’—এ কথাটী প্রকৃত নাটকের পক্ষে প্রযোজ্য নহে। জীবনের অশুভূতি-পৰম্পৰাকে মনের চোখে প্রতিভাত কবিতা তোলাব—এক কথায়, পৰিস্থিতিগত অশুভাব-বৈচিত্ৰ্যকে উপলব্ধি কৰা বা প্রত্যক্ষ কৰাব জন্ত য়ে পৰিমাণ সহৃদয়তার আবশ্যক নাটকখানিতে সেইরূপ সহৃদয়তার নিদৰ্শন খুবই আছে। কিন্তু অশুভাবকে ভাব-কল্পনায় বিকশিত কবিতা ভাব-সমৃদ্ধলতা সৃষ্টিৰ মধ্য শিল্পীৰ য়ে প্রকাশ-বৈশিষ্ট্য ফুটিয়া উঠে, সে বৈশিষ্ট্যেৰ দৈন্ত নাটকে সুস্পষ্ট। নাটকখানি অশুভাব-সংবেদক কিন্তু ভাব-সমৃদ্ধ নহে। নাটকীয় চৰিত্ৰগুলিতে বাগ্-বিস্তাৰেৰ অপেক্ষা হৃদস্পন্দনেৰ মাত্রাই অধিক পৰিস্ফুট—আবেগ-সমৃদ্ধিৰ অশুপাতে চৰিত্ৰগুলি বাৰ্-ক্লপণ; এক কথায় বলা চলে—চৰিত্ৰগুলিৰ হৃদয়বস্তা আছে, মনস্বিতা নাই।

এই কবিত্বহীনতা নাটকখানিকে একটী নিৰাভবণ বাস্তবতার ছাপ দিয়াছে সত্য, কিন্তু নাটকের শৈল্পিক মৰ্যাদাও যথেষ্ট ক্ষুণ্ণ কবিতাছে। নাটকখানিৰ ভাবিক আকৰ্ষণ যাহাই বা যতই থাক, এ কথা অবশ্য-স্বীকাৰ্য্যই বলিতে হইবে য়ে, নাটকখানিৰ কল্পনা-সুযমা ও মহিমা চিত্তাকৰ্ষক হইয়া উঠে নাই।

অধিকন্তু অবয়ব-সংস্থানেও ‘ভাৰ-সাম্য’ ব্যাহত হইয়াছে বলিয়াই মনে হয়। নামকরণ-সার্থকতা আলোচনা প্রসঙ্গে দেখানো হইয়াছে য়ে নাটকখানিৰ নামচৰিত্ৰ নাটকেৰ যথার্থ কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ নহে এবং নাটকে তিনটী দিকে ভাব সৃষ্টিৰ চেষ্টা প্রকাশ পাইয়াছে। কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ যোগেশ সৰ্বাপেক্ষা অধিক প্রাধাত্যেৰ অধিকাৰী হইলেও শেষ-দিকে প্রফুল্লের প্রতি নাট্যকার আলোকপাত কৰিতে বেশী চেষ্টা কৰিতাছেন এবং সমগ্র পৰিবাবটীৰ ট্রাজেডি ঘটানোৰ প্রতিও অষ্টাৰ লক্ষ্য কম প্রকাশ পায় নাই। এই কারণেই, তিনটী প্রবণতার ফলে নাটকেৰ বহনটী গো-পূজ্ঞাত্বেৰ মত সঙ্গতিময় হইয়া উঠে নাই।

আব একটা ক্রটিও উল্লেখযোগ্য। ঘটনাব কার্যকরী শক্তিকে অসামান্য কবিতা তুলিতে নাট্যকাব কয়েক স্থলে “আতিশয্য” ঘটাইয়া ফেলিয়াছেন। শ্রীমান্ যাদবের উক্তি (যোগেশের পুত্র) মাঝে মাঝে পাকামি এবং ত্রাকামিব স্তবে চলিয়া গিয়াছে এবং প্রফুল্লের সবল আন্তরিকতার অভিব্যক্তিব মধ্যেও ছেলেমানুষিব ছাঁদ বেশ আছে। ইহা ছাড়াও দুই একটা ঘটনা আছে যাহাকে অসম্ভব বা অস্বাভাবিক বলা চলে না বটে, কিন্তু উদ্দেশ্য-প্রণোদিত বলিয়া মনে হয়।

এই সকল ক্রটি সত্ত্বেও ‘প্রফুল্ল’ সামাজিক নাট্যসাহিত্যেব আসবে এখনও সমাদৃত এবং সামগ্রিক আবেদনেব গুরুত্বে এখনও চিত্তাকষক ও জনপ্রিয়। যোগেশ চবিত্রে ভাবাবেগেব গভীরতা তথা তীব্রতা এত লক্ষণীয় হইয়াছে যে চবিত্রটীব আবেদন অনেক পৰিমাণে দেশ-কাল-নিরপেক্ষ ও সার্বজনীন হইয়া উঠিয়াছে। করুণ বসেব উদ্দীপক হিসাবে যোগেশ এবং তাহাব সহযোগী চবিত্রগুলি খুবই শক্তিমান এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

তাবপব, নাটকে চবিত্রের সৃজন অপেক্ষা চবিত্রের প্রদর্শনেবই পৰিচয় বেশী পাওয়া যায়। এক যোগেশ ছাড়া প্রায় চবিত্রই একহাব এবং বিকাশ-বিহীন। শেষ পর্য্যন্ত দুই একজনেব চবিত্রে পৰিবর্ত্তন আসিলেও তাহাব কোন চমৎকাবিস্থ প্রকাশ পায় নাই। তবে প্রায় প্রত্যেক চবিত্রেই স্বাভাবিকতাব একটা আকর্ষণ আছে।

উপসংহাবে এই কথা বলা চলে যে, ‘প্রফুল্ল’ নাটকে উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগেব কলিকাতা-জীবনেব পটভূমিকায় যে সামাজিক ট্র্যাজেডি উপস্থাপিত হইয়াছে, তাহা শিল্প-সৃষ্টি হিসাবে উল্লেখযোগ্য হইলেও উৎকৃষ্ট শিল্প-বচনা বলিয়া গ্রহণ কবা চলে না।

নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ

“জগতে আজ পর্য্যন্ত অতিবড়ো সাহিত্যিক এমন কেউ জন্মান নি, অল্পরাগবঞ্চিত পুরুষ চিন্তা নিয়ে যাঁর শ্রেষ্ঠ বচনাকেও বিকল্প কৰা, তাৰ কদৰ্শ কৰা, তাৰ প্ৰতি অশোভন মুখবিকৃতি কৰা যে-কোনো মানুষ না পাৰে। প্ৰীতিৰ প্ৰসন্নতাই সেই সহজ ভূমিকা যাৰ উপৰে কবিতা সৃষ্টি সমগ্ৰ হৈছে সুস্পষ্ট হৈছে প্ৰকাশমান হয়।”—আত্মপৰিচয়

১৮৬১ খ্ৰীষ্টাব্দেৰ ৭ই মে তাৰিখে, মহৰ্ষি দেবেন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰেৰ ঘৰে এবং জোড়াসাঁকোৰ ঠাকুৰ পৰিবাৰেৰ পৰিবেশ-ক্ৰোড়ে যে শিশুটী ভূমিষ্ঠ হইয়াছিল, তাঁহাৰ ললাটে যে-কোন অল্পগণিতজ্ঞ বিধাতা-পুৰুষ বিশেষ গণনাৰ মধ্য প্ৰবেশ না কৰিয়াও, অতিনিৰ্ভাবনায় অন্ততঃ এইটুকু লিখিয়া যাওঁতে পাবিহেঁতেন—কালক্ৰমে এই শিশুৰ অনেক কিছু হইবাব সম্ভাবনা দেখা যায় : বিদ্যালয়ে না গেলেও বা বিদ্যালয় হইতে পালাইলেও বিদ্যাৰ অভাব ইহাৰ খটিবে না—বিদ্যাকে ছাডিতে চেষ্টা কৰিলেও বিদ্যা ইহাকে ছাডিবে না, আইন পড়িয়া ব্যাবিস্টাবেৰ স্বাধীন ব্যৱসায়ে মন না দিলে, অথবা ভাৰতীষ মিডিল সাৰ্ভিস পৰীক্ষায় উত্তীৰ্ণ হইয়া দ্বিতীয়-অগ্ৰজ্যেৰ পদাঙ্ক অনুসৰণ কৰিয়া বাজসেবায় দেহমন সমৰ্পণ না কৰিলে, অথবা পিতৃদেৱেৰ বৈবাগ্য সংক্ৰামিত হইয়া ব্ৰহ্মজিজ্ঞাসায় অকালে গৃহত্যাগ না কৰাইলে, শিশুটী কেবলমাত্ৰ জমিদাৰ হইয়া জীবন-যাপন কৰিতে পাবিবে না,—ললিতকলাৰ অনুশীলনে আত্মনিয়োগ কৰিবেই এবং বড় একটা কিছু সৃষ্টি কৰিতে না পাবিলেও অন্ততঃ ‘তত্ত্ববোধিনী’ৰ মত কোন একটা পত্ৰিকাৰ সম্পাদক হইয়া সাহিত্যিক ও সাংবাদিক হইয়া উঠিবে।

বাস্তবিক, বিনা গণনাতেই ববীন্দ্ৰনাথেৰ ভাগ্য সম্বন্ধে এই ধৰণেৰ একটা অনুমান কৰা, যে কোনও জ্যোতিষীৰ পক্ষে সম্ভৱ ছিল এবং নিম্নলিখিত কাৰণেই সম্ভৱ ছিল।

তখন জোড়াসাঁকোৰ ঠাকুৰ পৰিবাৰে লক্ষ্মী-স্বপ্নতী দুই-ই বাধা এবং আশ্চৰ্য্যকৰ উভয়েৰ সম্প্ৰীতি। ববীন্দ্ৰনাথেৰ পিতা মহৰ্ষি দেবেন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ শুধু যে একজন বড় জমিদাৰ ছিলেন তাহাই নহে, একদিকে ব্ৰাহ্মধৰ্ম্মেৰ তিনি ছিলেন কেন্দ্ৰীয় পুৰুষ,—ব্ৰহ্মেৰ ছিলেন একনিষ্ঠ সাধক, ভাৰতীয় অধ্যাত্ম সাধনাৰ শ্ৰীতে তাঁহাৰ অন্তৰাবাসী ছিল বিমণ্ডিত; অৱদিকে তিনি ছিলেন সৰ্ববিধ সামাজিক আন্দোলনেৰ অত্যন্তম প্ৰধান নায়ক—জ্ঞানে ও কৰ্ম্মে দেশবাসীকে উদ্বুদ্ধ কৰিবাব মহাৱতে স্তুদীক্ষিত ব্ৰতচাৰী। অধিকন্তু তিনি ছিলেন—“প্ৰিন্স” দ্বাবকানাথেৰ পুত্ৰ: সেই ঐতিহ্যেৰ ধাৰাক্ৰমে তাঁহাৰ পুত্ৰৰা (দ্বিজেন্দ্ৰ, সত্যেন্দ্ৰ, জ্যোতিৰিন্দ্ৰ প্ৰভৃতি) প্ৰতীচ্য মানস-অঙ্গনেই লালিত-পালিত। তাঁহাৰ পৰিবাৰেৰ বহিৰঙ্গনে প্ৰতীচ্য পৰিবেশ। সত্যই, মহৰ্ষি দেবেন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰ ধৰ্ম্ম-অৰ্থ-কাম-মোক্ষেৰ এক অদ্ভুত সমন্বয় এবং “যস্মিন্ জীবতি বহবো জীবন্তি” সেই ধৰণেৰ এক বৃগন্ধৰ ব্যক্তিত্ব।

ধৰ্ম্মান্দোলনেৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰ এই ঠাকুৰ পৰিবাৰ, সামাজিক আন্দোলনেৰ পৃষ্ঠপোষক এই পৰিবাৰ, শিল্প সাধনাৰ সাধনপীঠ এই পৰিবাৰ, প্ৰাচ্য ও প্ৰতীচ্যেৰ “জ্ঞান-ধৰ্ম্ম কত কাব্য কাহিনীৰ” সাগৰ-সঙ্গম এই পৰিবাৰ—এক কথায় জ্ঞানেৰ, ভাবেৰ ও কৰ্ম্মেৰ এক মহা-প্ৰেৰণাক্ষেৰ এই পৰিবাৰ।—এই প্ৰেৰণাময় পৰিবাৰে ববীন্দ্ৰনাথেৰ জন্ম—ববীন্দ্ৰনাথেৰ দেহ-মনেৰ পুষ্টি ও বৃদ্ধি।

এই পৰিবেশেৰ প্ৰভাৱে—বাল্যকালীন দেহ-মনেৰ অভ্যাস-অনু-শীলনেৰ পুজাত্মপুজা পৰিচেষ্টেৰ মধ্যেই ববীন্দ্ৰনাথেৰ ব্যক্তিমানসেৰ

সাধাবণ-সত্তাব পরিচয় বহিয়াছে। ববীজ্ঞনাথ যতই বলুন—‘সেই সকল কাব্যই কবির প্রকৃত জীবনী। সেই জীবনীর বিষয়ীভূত ব্যক্তিটাকে কাব্যবচয়িতার জীবনের সাধাবণ ঘটনাবলীর মধ্যে ধরিবার চেষ্টা করা বিড়ম্বন’—

“বাহির হইতে দেখো না এমন করে

আমায় দেখো না বাহিরে

আমায় পাবে না আমার হৃৎ ও স্তনে,

আমার বেদনা খুঁজো না আমার বুকে,

আমায় দেখিতে পাবে না আমার মুখে,

কবিরে খুঁজিছে যেথায় সেথা সে নাহিবে।

মানুষ আকারে বদ্ধ যে জন যবে

ভূমিতে লুটায় প্রতি নিম্নেনেব তবে

যাহাবে কাঁপায় স্তুতি-নিন্দার জবে

কবিরে খুঁজিছ তাহাবি জীবন-চবিত্তে ?

কিন্তু জীবন চবিত্তকে সৃষ্ণদর্শী বিশ্লেষণালোকেব বশ্মি দ্বারা পর্যাবেক্ষণ কবিলে কবিকে একাধারে খুঁজিয়া না পাওয়া যাম এমন নহে। একথা যদি আপাততঃ স্বীকার করাও যায় যে “কবিকে উপলক্ষ্য কবিতা বীণাপাণি বাণী বিশ্বজগতের প্রকাশশক্তি, আপনাকে কোন আকারে ব্যক্ত করিয়াছেন, তাহাই দেখিবার বিষয়”—তবুও একথা স্বীকার না কবিতা উপায় নাই যে প্রকাশ-ব্যাপারটা নিবাস্য-নিবাল্য নহে—প্রকাশের উপাদান ও আকার বিশেষ দেশ-কাল-পাত্র-সাপেক্ষ। এই সাপেক্ষতাব প্রকৃত পরিচয়ের মধ্যেই ব্যক্তিমানসের বৈশিষ্ট্য অন্তর্নিহিত।

ববীজ্ঞনাথের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতিতে তাহাব শৈশব এবং বাল্য

শিক্ষাভ্যাসেব প্রভাব,—এক কথায় বলা চলে—অসামান্য এবং অপরি-
হার্য্যকপে উল্লেখযোগ্য। এই শৈশব এবং বাল্যপরিবেশেব সাধাবণ
পরিচয়, ববীজ্ঞনাথেব নিজেব কথায় দেওয়া যাক—

(ক) “সেখানে বাংলা ভাষাব প্রতি অমুবাগ ছিল স্মৃগভীব, তাব
ব্যবহাব ছিল সকল কাজেই”—যদিও “আমাদেব ভাষায় একটা কিছু
ভঙ্গী ছিল কলকাতাব লোক যাকে ইশারা কবে বলত ঠাকুববাভীব
তাল। পুৰুষ ও মেয়েদেব বেশভূষাতেও তাই চালচলনেও ”। (খ)
“আমাদেব বাড়ীতে আব একটা সমাবেশ হইযাছিল সেটি উল্লেখযোগ্য।
উপনিষদেব ভিতব দিয়ে প্রাক-পৌৰাণিক বুগে ভাবতেব সঙ্গে এই
পবিবাবেব ছিল ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ। অতি বাল্যকালেই প্রায় প্রতিদিনই
বিশুদ্ধ উচ্চারণে অনর্গল আবৃত্তি কবেছি উপনিষদেব শ্লোক”। (গ)
“অত্ৰাদিগে আমাব গুরুজনদেব মধ্যে ইংবেজি সাহিত্যেব আনন্দ ছিল
নিবিড়। তখন বাড়ীৰ হাওয়া শেক্সপীয়ারেব নাট্যবস সম্বোঙ্গে
আন্দোলিত, স্থাব ওয়াল্টাব স্কটেব প্রভাবও প্রবল।” (ঘ) “সন্ধ্যা
বেলায় জ্বলতো তেলেব প্রদীপ, তাবই ক্ষীণ আলোয় মাদুব পেতে
বুড়ী দাসীৰ কাছে শুনতুম কপকথ। এই নিস্তব্ধপ্রায় জগতেব মধ্যে
আমি ছিলুম এক কোণেব মানুষ, লাজুক নাবব শিশল।” (ঙ)
“আমি ইস্কুল পালানো ছেলে, পবীক্ষা দিই নি, পাস কবি নি, মাস্টাব
আমাব ভাবীকাল সম্বন্ধে হতাশ্বাস। ইস্কুল ঘবেব বাইবে যে
আকাশটা বাধাহীন সেইখানে আমাব মন হাঘবেদেব মতো বেবিয়ে
পড়েছিল...” (চ) “ইতিপূর্বেই কোন একটা ভবসা পেয়ে হঠাৎ
আবিষ্কাব কবেছিলুম লোকে যাকে বলে কবিতা সেই ডন্দ মেলানো
মিলকনা ছড়াগুলো সাধাবণ কলম দিয়েই সাধাবণ লোকে লিখে
থাকে। ... পয়্যাব ত্রিপদী মহলে আপন অবাধ অধিকাব-বোধেব
অক্লান্ত উৎসাহে লেখায মাতলুম।.....এই লেখাগুলি যেমনি হোক

এব পেছনে একটি ভূমিকা আছে—সে হচ্ছে একটা বালক, সে কুণো, সে একলা, সে একঘরে, তাব খেলা নিজের মনে।” (আত্মপরিচয়)

(ছ) ‘আমাব অতি বাল্যকালেই মা মাবা গিয়াছিলেন—তখন বোধহয় আমাব বয়স ১১ | ১২ বৎসব হইবে। তাঁহাব মৃত্যুব দুই বৎসব পূর্বে আমাব পিতা আমাকে সঙ্গে কবিয়া অমৃতসব হইয়া ড্যালহৌসী পর্বতে ভ্রমণ কবিতে যান।…… সেই ভ্রমণটি আমাব বচনাব মধ্যে নিঃসন্দেহে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তাব কবিয়াছিল। সেই তিন মাস পিতৃদেবাব সঙ্গিত একত্র সহবাসকালে তাঁহাব নিকট হইতে ইংবেজী ও সংস্কৃতভাষা শিক্ষা কবিতাম এবং মুখে মুখে জ্যোতিষ শাস্ত্র আলোচনা ও নক্ষত্র পরিচয়ে অনেক সময় কাটিত। এই যে স্কুলেব বন্ধন ছিন্ন কবিয়া মুক্ত প্রকৃতিব মধ্যে তিন মাস স্বাধীনতাৰ স্বাদ পাইয়াছিলাম, ইহাতেই ফিবিয়া আসিয়া বিদ্যালয়েব সঙ্গিত আমাব সংস্রব বিচ্ছিন্ন হইয়া গেল।’ (শ্রীপদ্মিনীমোহন নিয়োগীকে লিখিত পত্র)

(জ) তাবপব “ইস্কুলেব পড়ায় যখন তিনি (গৃহশিক্ষক জ্ঞানচন্দ্র ঝট্টাচার্য্য) কোনমতেই আমাকে বাধিতে পাবিলেন না, তখন হাল ছাড়িয়া দিয়া অল্পপথ ধবিলেন। আমাকে বাংলায় অর্থ কবিয়া কুমাব-সম্ভব পড়াইতে লাগিলেন। তাহা ছাড়া খানিকটা কবিয়া ম্যাকবেথ আমাকে বাংলায় মানে কবিয়া বলিতেন এবং যতক্ষণ তাহা বাংলা ছন্দে আমি তজ্জমা না কবিতাম ততক্ষণ ঘবে বন্ধ কবিয়া বাধিতেন”।

(ঝ) “গান গাহিতে... কণ্ঠেব ক্লাস্তি বা বাধামাত্র ছিল না; তখন বাড়িতে দিনেব পব দিন, গ্রহবেব পব গ্রহব, সংগীতেব অবিলেব বিগলিত ঝবণা ঝবিয়া তাহাব শতকব বর্ষণে মনেব মধ্যে স্তবেব বামধনুকেব বং ছড়াইয়া দিতেছে।” *

* ‘এই দেশী ও বিলাতী স্তবেব চর্চাব মধ্যে বাস্তবিক প্রতিভাব জন্ম হইল।’
(রবীন্দ্রনাথ কেন “গীতিকবি” হইয়াছিলেন সেই “কেন” এখানে পাওয়া যায়)।

উল্লিখিত বিষয় কয়টি চোখেৰ উপৰ থাকিলে ববীক্ষনাথেৰ ব্যক্তি-মানসেৰ কয়েকটি বৈশিষ্ট্যেৰ উৎস-পৰিচয় স্পষ্টভাবেই পাওযা যাইবে। বাল্যকাল হইতেই সংস্কৃত এবং ইংৰাজী সাহিত্যেৰ শব্দসম্ভাৰেৰ তথা প্ৰকাশক্ষমতাৰ উপৰ অধিকাৰ এবং ধ্বনিতবদ্ধেৰ বা ছন্দেৰ সহিত সন্দেহেৰ যোগেৰ ফলে ছন্দসংস্কাৰ, বাল্যকালেই কাব্য-বচনাৰ প্ৰেৰণা এবং কল্পনা-প্ৰেৰণতা—এক কথায় ভাবুকতা, বিশ্বেৰ সহিত অবিচ্ছেদ্য সংস্পৰ্শেৰ চেতনা—সমগ্ৰ বিশ্বসত্তাৰ সহিত নিজেৰ অন্তৰঙ্গ যোগেৰ উপলব্ধি—এই সকল বৈশিষ্ট্যেৰ কাৰণ দেখা যাইবে ববীক্ষনাথেৰ শৈশব শিক্ষাভ্যাসেৰ মধ্যেই—বাল্যকালেৰ অবস্থাৰ মধ্যেই অন্তৰ্নিহিত আছে।

এই অবস্থাগুলিৰ প্ৰভাৱেৰ অৰ্থাৎ নিয়ন্ত্ৰণেৰ ঐতিহাসিক পটভূমি হইতে ববীক্ষনাথকে বিচ্ছিন্ন কবিয়া না দেখিলে দেখা যাইবে যে ববীক্ষনাথেৰ প্ৰতিভাৰ জন্মভূমি অলৌকিক জগতে নহে, ববীক্ষনাথেৰ প্ৰতিভাৰ উপাদান সম্পূৰ্ণই ইহলৌকিক এবং প্ৰতিভাৰ উন্মেষ ঘটয়াছে লৌকিক কাৰ্য্যকাৰণতদেৰ নিয়ন্ত্ৰণাধীনতাই। প্ৰাচ্য ও প্ৰাচীণ্যেৰ প্ৰভাৱেৰ পূৰ্ণ পৰিচয় লইলে দেখা যাইবে যে ববীক্ষনাথেৰ ভাৱ ভাষা কল্পনা বিষয়, এক কথায় তাঁহাৰ সাহিত্যেৰ বিষয় (Content) এবং আকাৰ (Form) অলৌকিক প্ৰেৰণাৰ ফল নহে এবং তাঁহাৰ বচনাৰ কালক্ৰমিক বিকাশও বাহ্য পৰিবেষ্টনীৰ আকৰ্ষণেৰ ফলেহ প্ৰধানতঃ ঘটয়াছে। নিম্নলিখিত পৰ্য্যায় (শ্ৰীপদ্মিনীমোহন নিয়োগীকে লিখিত পত্ৰ—আত্মপৰিচয়ে উদ্ধৃত) পাঠ কৰিলেই বুঝা যাইব কবিকেও অবস্থাৰ দাসত্ব স্বীকাৰ কৰিতে হইয়াছে—“আমাৰ জন্মেৰ তাৰিখ ৬ই মে, ১৮৬১ খ্ৰীষ্টাব্দ। বাল্যকালে ইন্সুল পালাইয়াই কাটাईয়াছি। নিতান্তই লেখাৰ বাতীক ছিল বলিয়া শিক্ষাল হইতে কেবল লিপিতেছি। যখন আমাৰ বয়স ১৬ সেই সময় ভাৰতী পত্ৰিকা

বাহির হয়। **প্রধানতঃ এই পত্রিকাতেই আমার গদ্য লেখা অভ্যস্ত হয়।** আমার ১৭ বছর বয়সে মেজ দাদাব সঙ্গে বিলাত যাই—এই সুযোগে ইংবাজি শিক্ষার সুবিধা হইয়াছিল। লণ্ডন বিশ্ব-বিদ্যালয়ে কিছুকাল অধ্যাপক হেনরি মল্লিভ ক্লাসে ইংবাজি সাহিত্য চর্চা করিয়াছিলাম ...সোনার তবী কবিতাগুলি প্রায় সাধনা পত্রিকাতে লিখিতে হইয়াছিল। আমার ভ্রাতৃপুত্র শ্রীযুক্ত সুধীন্দ্রনাথ তিন বৎসর এই কাগজের সম্পাদক ছিলেন—চতুর্থ বৎসরে ইহাব সম্পূর্ণ ভার আমাকে লইতে হইয়াছিল। সাধনা পত্রিকার অধিকাংশ লেখা আমাকে লিখিতে হইত এবং অগ্ন্য লেখকদের রচনাতেও আমার হাত ভূরিপরিমাণে ছিল। এই সময়েই বিষয়কন্মের ভাব আমার প্রতি অর্পিত হওয়াতে সর্বদাই আমাকে জলপথে ও স্থলপথে পম্পীগ্রামে ভ্রমণ করিতে হইত—কতকটা সেই অভিজ্ঞতার উৎসাহে আমাকে ছোট গদ্য রচনার প্রবৃত্ত করিয়াছিল।

সাধনা বাহিব ইহাব পূর্বেই হিতবাদী কাগজের জন্ম হয়। ঈহাবা ইহাব জন্মদাতা ও অধ্যক্ষ ছিলেন তাঁহাদের মধ্যে কৃষ্ণকমলবাবু, সুবেঙ্গবাবু নবীনচন্দ্র বড়ালই প্রধান ছিল। কৃষ্ণকমলবাবুও সম্পাদক ছিলেন, সেই পত্রে প্রতি সপ্তাহেই আমি ছোটগল্প, সমালোচনা ও সাহিত্যপ্রবন্ধ লিখিতাম। আমার ছোটগল্প লেখার সূত্রপাত এইখানেই। ছয় সপ্তাহ কাল লিখিয়াছিলাম, সাধনা চাবি বৎসর চলিয়াছিল। বন্ধ হওয়ার কিছুদিন পবে একবৎসর ভাবতীব সম্পাদক ছিলাম, এই উপলক্ষ্যেও গল্প ও অগ্ন্যাগ্ন্য প্রবন্ধ কতকগুলি লিখিত হয়।

আমার পবলোকপত বন্ধু শ্রীশচন্দ্র মজুমদারের বিশেষ অনুরোধে বঙ্গদর্শন পত্র পুনরুজ্জীবিত করিয়া তাহার সম্পাদনভাব গ্রহণ করি। এই উপলক্ষ্যে বড় উপস্থাস লেখার প্রবৃত্ত হই। তরুণ বয়সে

‘ভাবতীতে বৌঠাকুবানীৰ হাট লিখিয়াছিলাম, ইহাই আমার প্রথম বড় গল্প। ... ইতি ২৮শে ভাদ্র, ১৩১৭।’

এই পত্রখানিৰ বিশেষ ঐতিহাসিক মূল্য এই যে ইহাতে রবীন্দ্রনাথের অনেক বচনাব প্রেরণাব সন্ধান পাওয়া যায় এবং ইহাও সঙ্গে সঙ্গে জানা যায় যে পত্রিকা সম্পাদনাব ভাব গ্রহণ কবায় এবং অত্যাগ্র পত্রিকাব ‘তাগিদেই’ রবীন্দ্রনাথ বচনায় প্রবৃত্ত ছিলেন। বচনা প্রবৃত্তিৰ মধ্যে, রবীন্দ্রনাথের অন্তর্মুখী তথা কল্পনাপ্রবণ (introvert) ব্যক্তিসত্তাব আত্মপ্রকাশের চেষ্টাব এবং উহাব বৈশিষ্ট্যের মাত্রা যাহাই থাকুক, বাহ্য পৰিবেশের চাহিদাব মাত্রাও কম নহে; এবং এই কথাই বলা সম্ভব যে বাহ্য পৰিবেশের চাহিদাব প্রেৰণায়ই রবীন্দ্রনাথ তাঁহাব আন্তর অন্তর্ভূতিকে—তাঁহাব অন্তঃপ্রকৃতিৰ প্রবণতাকে রূপায়িত কবাব উদ্দীপনা এবং স্বেয়োগ পাইয়াছেন এবং সেই স্বেয়োগের মধ্যবহাবও কবিয়াছেন। স্মৃতবাং, রবীন্দ্র-কাব্যের প্রকৃত পরিচয় লাভ কবিতে হইলে,—প্রথমেই জানিয়া লইতে হইবে তাঁহার ব্যক্তি-মানসের প্রকৃতি এবং সঙ্গে সঙ্গে জানিতে হইবে বচনাকালীন যুগ-প্রভাবের বৈশিষ্ট্য এবং সেই প্রভাবের প্রতি ব্যক্তি-মানসের স্বভাবগত আসক্তি বা অনাসক্তি—অর্থাৎ দৃষ্টিভঙ্গী।

এহ আলোচনাব পরে সহজেই এপন আমবা রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তি-মানসের বৈশিষ্ট্যের কাবণ নির্দেশ কবিতে পারি। কেন ‘তিনি শৈশব কালেই ভাবুক বা কল্পনা-বিলাসী হইয়াছিলেন, কেন তিনি স্বেচ্ছায় এবং অনেকক্ষেত্রে অনিচ্ছায়ও বটে কাব্য রচনা কবিতে প্রবৃত্ত হইয়াছিলেন, কেন বাল্যকালেই শব্দে ছন্দে ও ভাবে তাঁহার কবিতা বিশিষ্টতাব দিকে আগাইয়া গিয়াছিল—এবং কেন বাল্যকাল হইতেই বিশ্ববহুস্তের ধ্যানে তাঁহার মন একাগ্র হইয়া উঠিয়াছিল—এই সকল ‘কেন’র সন্তোষজনক উত্তর রবীন্দ্র-

নাথ নিজেই সুন্দরভাবে দিয়া গিয়াছেন (জীবন-স্মৃতি, আত্মপরিচয় এবং চিঠি-পত্রাদি দ্রষ্টব্য)। আগবাও এ সম্বন্ধে পূর্বেই কিছু কিছু উল্লেখ করিয়াছি এবং ইহাই দেখাইতে চাহিয়াছি যে বাল্যকালের শিক্ষাভ্যাসের এবং পারিবারিক সংস্কার প্রভাব ববীন্দ্রনাথের কবিত্ব-প্রকৃতির অনেকখানি জুড়িয়া বহিয়াছে। সামান্য একটা দৃষ্টান্ত দিলেই এই প্রভাবের গুরুত্ব উপলব্ধ হইবে। ববীন্দ্রনাথ নিজেই স্বীকার করিয়াছেন যে—সীমার সছিত অসীমের মিলনের কথাই তাঁহার কাব্যের প্রধান কথা, আরও একথাও নিজেই বলিয়াছেন—“আবাল্যকাল উপনিষদ আরম্ভি কবতে কবতে আগার মন বিশ্ব-ব্যাপী পরিপূর্ণতাকে অন্তর্দৃষ্টিতে মানতে অভ্যাস করত্বে”। এই স্বীকৃতির মূল্য ববীন্দ্রকব্যালোচনায় যে কত বড় তাহা এইটুকু স্বরণ রাখিলেই বুঝা যাইবে যে, ববীন্দ্রনাথের প্রধান বৈশিষ্ট্য বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতাকে অন্তর্দৃষ্টিতে মানার মধ্যেই প্রকাশিত। বাস্তবিক, ববীন্দ্রনাথের আশুস্ত্র ব্যাপিমা এই বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতাকে নানা ভাবে এবং নব নব রূপে আশ্বাদন; ববীন্দ্রনাথের চরম দার্শনিক মুহূর্ত্তে এই “বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতা”রই অগুণ্ড অমুভূতি এবং তাঁহার মধ্যে ভারদ্বন্দ্বের যে অভিব্যক্তি পাওয়া যায় তাহা এই অগুণ্ড অমুভূতির সহিত খণ্ড অমুভূতির দ্বন্দ্বেরই প্রতিফলন—এমন কি, সামান্য কোন গ্রন্থ বিমর্যকও ববীন্দ্রনাথ বিশ্বব্যাপী পরিপূর্ণতার দার্শনিকরূপে বসিত না করিয়া গ্রহণ করিতে পারেন না। অতিশেষবেই উপনিষদের আবহাওয়ায় এবং ব্রাহ্মীয় সামান-ভজনের পরিবেশে লালিত, হওয়ায় ববীন্দ্রনাথের মধ্যে বৈদান্তিক অমুভূতি ও দর্শন এমন ওতপ্রোতভাবে স্বভাবের সহিত জড়াইয়া গিয়াছিল যে, উহার ফলে তাঁহার চিন্তা বিশ্বের অণু-পরমাণুর মধ্যেও নিজেকে প্রসারিত করিয়া দিয়া আত্মোপলব্ধির চেষ্টা করিয়াছে এবং

সচ্চিদানন্দময় ব্রহ্মসত্তার—চৈতন্যস্বরূপের “নীলাকৈবল্য” ছাড়া আব-
কোন সত্যকে স্বীকার কবিতে চাহে নাই—পাবেও নাই। এই
সংস্কারবশেই ববীন্দ্রনাথে ভাব-সর্বস্ব দৃষ্টিভঙ্গী—ভাব-সত্যের প্রতি
অত্যধিক আসক্তি (এবং ঐ আসক্তির চবম পবিণতি—‘রূপক’ সৃষ্টিতে)।
বস্তু-সত্যের প্রতি উপেক্ষা। শিল্পী ববীন্দ্রনাথে ভাব-সত্যের প্রতি
অনুবাগেব রূপে এবং দেশ-কালের সীমাব-মধ্যে-আবদ্ধ খণ্ড-প্রকাশের
পাবম্পরিক সম্বন্ধেব বাস্তব রূপেব ও উহাব যথার্থ্যেব প্রতি অবজ্ঞাব
রূপে আত্মপ্রকাশ কবিয়াছে। ফলে, দেশ-কাল-সম্বন্ধ-নিবপেক্ষ ভাবেব
মাহাত্ম্য প্রকাশেব প্রতি অধিকতর ঝোঁক—ববীন্দ্রনাথেব সাহিত্য-
কৃতিব সর্বাপেক্ষা উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হইয়া উঠিয়াছে এবং এই
প্রবণতায ফলেই, ববীন্দ্রনাথেব হাতে উপগ্রাস “শেমের কবিতা” য
পবিণত হইয়াছে এবং নাটক-বচনাব চেষ্টা প্রহসনেব ক্ষেত্রে কিছুটা
বস্তু-ভাব-সংযত থাকিলেও গীতিনাট্যেব ভাব মুখ্য নাট্যেব এবং রূপক
নাট্যেব পথে ভাব-মণ্ডলে যাইয়া উপনীত হইয়াছে। এই “বিশেষ
মনোভঙ্গী”ব চাবিকাঠি দিয়াই ববীন্দ্রনাথে প্রবেশ কবিতে হইবে।
ববীন্দ্রনাথেব নিজেব-দেওয়া নির্দেশই এখানে বড় শব্দ্য — “সৃষ্টি
আছে প্রত্যক্ষ, এই সৃষ্টিব একটি অতীত ক্ষেত্র আছে অপ্ৰত্যক্ষ। বস্তু-
পুঞ্জকে উত্তীর্ণ হয়ে সেই মহা অবকাশ না থাকলে অনিবচনীয়কে পেতুম
কোনখানে। অত্যন্ত কাছেব সংস্রবে কাব্যকে পাইনে, কাব্য আছে
দূরকে, দূরনিকে পেরিয়ে যেখানে আছে স্রষ্টাব সেই অধর্ক যা বস্তুতে
আবদ্ধ নয়। ...ব্যক্তেব বীণায়ন্ত্র আপন বাণা পাঠায় অব্যক্তে।
সংসাবেবনিয়মকে জেনেছি, তাকে মানতেও হ’য়েছে, মুঢ়েব মতো তাকে
উচ্ছৃঙ্খল কল্পনায বিকৃত কবে দেখিনি, কিন্তু এই সমস্ত ব্যবহাবেব মাঝখান
দিয়ে বিশ্বেব সঙ্গে আমাব মন যুক্ত হয়ে চলে গেছে সেইখানে যেখানে
সৃষ্টি গেছে সৃষ্টিব অতীতে। এই যোগে সার্থক হয়েছে আমাব জীবন।”

রবীন্দ্রনাথের নাট্যরূপ

১।	১৮৮১	বান্ধীকি-প্রতিভা গীতিনাট্য, পৃ: ১৩
২।	২৫শে জুন	কদ্রচণ্ড নাটিকা, পৃ: ৫৩
৩।	১৮৮২	কালমৃগয়া গীতিনাট্য পৃ: ৩৮ (বিদ্বজ্জন সমাগম উপলক্ষে অভিনয়ার্থে বচিত। জোড়াসাঁকো ভবনে অভিনীত—২৩শে ডিসেম্বর ১৮৮২)
৪।	২৯শে এপ্রিল, ১৮৮৪	প্রকৃতির প্রতিশোধ নাট্যকাব্য পৃ: ৮১
৫।	"	নলিনী নাটিকা পৃ: ৩৬
৬।	১৮৮৮	মায়াব-খেলা গীতিনাট্য পৃ: ১৮০ + ৬৪ * [সার্থ সমিতির মহিলা শিল্প মেলায় অভিনীত হইবার উপলক্ষে... আমাব পূর্ববচিত একটি অকিঞ্চিৎকর গল্প নাটিকাব (নলিনী) সহিত এই গ্রন্থেব কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য আছে—ববীন্দ্র]
৭।	১৮৮৯	
	২৫শে শ্রাবণ ১২৯৬	বাজা ও বাণী নাটক পৃ: ১৪৯
৮।	১৮৯০	
	২৮ জ্যৈষ্ঠ ১২৯৭	বিসজ্জন নাটক পৃ: ১৫৪ (বাজমি উপস্থাসেব প্রথমাংশ হইতে নাট্যকাব্যে বচিত)
৯।	১৮৯২	
	৩১শে ভাদ্র, ১২৯৯	গোডায় গলদ প্রহসন পৃ: ১৩৬
১০।	১৮৯৭	

ক্রম	সংখ্যা	বৈকুণ্ঠের খাতা, গ্রন্থন	পৃঃ ৫৫
২২।	১২০৭	হাস্তকৌতুক (কৌতুক নাট্য) *("ইরোপে শারাদ (charade) নামক এক প্রকার নাট্য লেখা প্রচলিত আছে, কতকটা তাহারই অনুরূপে এগুলি লেখা হয়")	
১২।	১২০৭	ব্যঙ্গকৌতুক (ব্যঙ্গকৌতুকপূর্ণ প্রবন্ধ ও নাট্যের সংগ্রহ)	
১৩।	১২০৮	মুকুট নাটিকা *(ব্রহ্মচর্যাশ্রমের বালকদের দ্বারা অভিনীত হইবার উদ্দেশ্যে 'বালক' পত্রে (১২২২) প্রকাশিত 'মুকুট' নামক ক্ষুদ্র উপজ্ঞাস হইতে নাট্যীকৃত)	পৃঃ ৬০
১৪।	১২০৯	প্রায়শ্চিত্ত ঐতিহাসিক নাটক ("বৌ-ঠাকুবানীর হাট নামক উপজ্ঞাস হইতে এই প্রায়শ্চিত্ত গ্রন্থখানি নাট্যীকৃত হইল" ।)	পৃঃ ১১৬ ;
১৫।	১২১০	বাজা নাটক (রূপক)	পৃঃ ১২৮
● ১৬।	১২১২	ডাকঘর নাটক (রূপক)	পৃঃ ৬৯
১৭।	"	মালিনী নাটিকা	পৃঃ ৪৯
১৮।	"	বিদায় অভিশাপ নাট্যকাব্য	পৃঃ ২০
১৯।	"	অচলায়তন নাটক (রূপক)	পৃঃ ১৩৮
২০।	১২১৬	ফাঙ্কুনী নাট্যকাব্য (রূপক)	পৃঃ ৮৪
২১।	১২১৮	গুরু রূপক নাটক (অচলায়তনের অভিনয়যোগ্য সংস্করণ)	পৃঃ ৫১

২২।	১৯২০	অরুণ রতন নাটক (রূপক) (এই নাট্যরূপকটি 'রাজা' নাটকের অভিনয়যোগ্য সংক্ষিপ্ত সংস্করণ—নূতন করিয়া পুনর্নির্মিত)	পৃ: ৭৩
২৩।	১৯২১	ঋণশোধ নাটিকা (শারদোৎসবের অভিনয়যোগ্য সংস্করণ)	পৃ: ৯৬
২৪।	১৯২২	মুক্তধারা রূপক নাটক (মুক্তধারা নূতন নাটক হইলেও ইহার একটি প্রধান চরিত্র—প্রায়শ্চিত্ত নাটকের ধনঞ্জয় বৈরাগী; সেইজন্ত ইহার কথোপকথনের কিয়দংশ এবং কয়েকটি গান 'প্রায়শ্চিত্ত' হইতে গৃহীত)	পৃ: ১৩৬
২৫।	১৯২৩	বসন্ত গীতিনাট্য	পৃ: ৩
২৬।	১৯২৫	গৃহপ্রবেশ নাটক (গল্পসপ্তক পুস্তকের অন্তর্ভুক্ত 'শেষের রাত্রি' গল্পের নাট্যরূপ)	পৃ: ১০২
২৭।	১৯২৬	চিবকুমার সভা নাটক	পৃ: ২২০
২৮।	"	শোধবোধ নাটিকা (কর্মফল গল্পের নাট্যরূপ)	পৃ: ৮২
২৯।	"	নটীর পূজা নাটিকা ['পূজারিণী' কবিতার গল্পাংশ পবিবর্তিত আকারে (ঋতু উৎসবে—নাট্যসংগ্রহ) —নাট্যীকৃত]	পৃ: ৮২
৩০।	"	রক্তকবরী নাটক	পৃ: ১০৩
৩১।	১৯২৭	ঋতুরঙ্গ গীতিনাট্য	

৩২।	১৯২৮	শেখরক্ষা গ্রন্থসন (গোড়ায় গলদ-এর অভিনয়যোগ্য সংস্করণ)	পৃ: ১৩৬
৩৩।	১৯২৯	পরিভ্রাণ নাটক (প্রারম্ভিক নাটকের নূতন পরিবর্তিত সংস্করণ)	পৃ: ১৪১
৩৪।	১৯২৯	তপতী নাটক পৃ: ১৮৫ + পরিশিষ্ট ৩ (রাজা ও রাণী নাটকের গল্পাংশ পরিবর্তিত আকারে নূতন কয়লা নাট্যীকৃত)	
৩৫।	১৯৩১	নবীন গীতিনাট্য	পৃ: ২৮
৩৬।	১৯৩২	কালের যাত্রা নাট্য সূচী :—(১) রথের রশি (২) কবির দীক্ষা	পৃ: ৩৯
৩৭।	১৯৩৩	চণ্ডালিকা নাটিকা	পৃ: ৪৫
৩৮।	"	তাসেব দেশ নাটিকা	পৃ: ৬৯
৩৯।	"	বাঁশরী নাটক	পৃ: ১৩০
৪০।	১৯৩৬	চিত্রাঙ্গদা নৃত্যনাট্য	পৃ: ৩৩
৪১।	১৯৩৮	চণ্ডালিকা নৃত্যনাট্য	পৃ: ৩১
৪২।	১৯৩৯	শ্রামা নৃত্যনাট্য	পৃ: ৯২

রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যের বৈশিষ্ট্য

রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা বিশ্বতোমুখ—সার্বভৌম ও অসামান্য ; একাধারে তিনি কবি-গল্পলেখক-ঔপন্যাসিক-নাট্যকার-সমালোচক-প্রবন্ধকার-সম্পাদক,—এক কথায় ‘কি-নহেন’ এবং সর্বক্ষেত্রেই তিনি ‘একাই-একশো’ ; সত্যই, তাঁহার একমাত্র এবং অতিসঙ্গত উপাধি—বিশ্বকবি। এই বিশ্বকবির অগ্রতম নাট্যকার-ব্যক্তিত্বটি নাট্য-সাহিত্যের ক্ষেত্রে কি এবং কতরূপে নিজেকে প্রকাশ করিয়াছে, এখানে

তাহাই আমাদের প্রধান আলোচ্য—অর্থাৎ আমাদের আলোচ্য রবীন্দ্রনাথ বাংলা নাট্য-সাহিত্যে কি কি দান করিয়াছেন এবং সে দানের মর্যাদা কি ?

প্রথমে দেখা যাউক—রবীন্দ্রনাথ বাংলা নাট্য-সাহিত্যের ভাণ্ডারে কি পরিমাণ দান করিয়াছেন। তাঁহার দানের সামান্য পরিচয় এই—নাট্যকাব্য, গীতিনাট্য, নাটক-নাটিকা-প্রহসন, ব্যঙ্গ-কৌতুক-সংগ্রহ, এবং রূপক প্রভৃতি জড়াইয়া তাহা মোট সংখ্যায় বিয়াল্লিশ। ইহাদের মধ্যে নাট্যকাব্য = ৪, গীতি-নাট্য = ৬, নৃত্যনাট্য = ৩, নাটক = ৭, নাটিকা = ২, প্রহসন = ৩ (‘চির-কুমার-সভা’কে কমেডি নাটক বলিলে), ব্যঙ্গনাটিকা সংগ্রহ = ২, রূপক নাটক-নাটিকা = ৮; এই মোট সংখ্যা। হইতে নাট্যকাব্য, নৃত্যনাট্য এবং ব্যঙ্গকৌতুকাদি বাদ দিলে অবশিষ্ট পাওয়া যায়—সাতখানি নাটক (অবশ্য ছোট আকার), নয়খানি নাটিকা (আরো ছোট আকার), তিনখানি প্রহসন এবং আটখানি রূপক নাটক-নাটিকা।†

এই হিসাব হইতে প্রথমেই যে বিষয়টি দৃষ্টি আকর্ষণ করে তাহা এই যে, রবীন্দ্রনাথ নূতন এক জাতীয় নাট্য-সাহিত্য প্রবর্তন করিয়াছেন—রূপক-নাটক-নাটিকার দানে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে নূতন সম্পদ সৃষ্টি করিয়াছেন। নাট্যসাহিত্যে এই বীতি বাংলায় রবীন্দ্রনাথই প্রবর্তন করিয়াছেন। (অবশ্য গির্জাচন্দ্রের ‘মহাপূজা’কে

† নাটক :—(১) রাজা ও রাণী, (২) বিসর্জন, (৩) তপতী, (৪) প্রায়শ্চিত্ত, (৫) পরিজ্ঞাপ, (৬) গৃহপ্রবেশ, (৭) চিরকুমার সভা।

নাটিকা :—(১) মুকুট, (২) মালিনী, (৩) ঞ্জশোধ, (৪) শোধবোধ, (৫) স্ত্রীর পূজা, (৬) চণ্ডালিকা, (৭) তাসের দেশ, (৮) কালের যাত্রা (‘ছাখানি’ ক্ষুদ্র নাটিকা), (৯) কল্পচণ্ড।

প্রহসন :—(১) পোড়ায় গলদ, (২) বৈকুণ্ঠের খাতা, (৩) শেষরক্ষা।

রূপক নাটক-নাটিকা :—(১) রাজা, (২) ডাকঘর, (৩) অচলায়তন, (৪) ফাল্গুনী, (৫) গুরু, (৬) অরূপ-রতন, (৭) মুক্তধারা, (৮) ব্রজকবরী।

—১৮৯০ খ্রীঃ ২৪ শে ডিসেম্বর, ঠাণ্ডে অভিনীত—রূপক নাটকের প্রথম নিদর্শন রূপে গ্রহণ করিলে—অধ্যাপক শ্রীমুকুন্দর সেন মহাশয়ের মতে “রূপক নাট্য”—সিদ্ধান্তটির পুনর্বিচার আবশ্যক হইতে পারে, কাব্য রবীন্দ্রনাথের ‘রূপক’ নাটকের প্রথম আবির্ভাব ঘটে—১৯১০ খ্রীষ্টাব্দে। এই উক্তিটি পড়িয়া কেহ যেন মনে না কবেন যে গিরিশচন্দ্র ও রবীন্দ্রনাথ ‘রূপক নাটক’ লেখক হিসাবে একই পর্যায়ের লোক। আমাব বক্তব্য এই—রূপক-বীতিটির আলিত-পদক্ষেপ গিরিশচন্দ্রে প্রথম দেখা যায়)। এই রূপক নাটকগুলি রবীন্দ্রনাথের নব নব উন্মেষশালিনী বুদ্ধির অক্ষয় সৃষ্টি এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই এবং ইহাদেব জনক রূপে রবীন্দ্রনাথ ‘প্রবর্তকের’ মর্যাদা অধিকারী হইয়াছেন। কিন্তু, সঙ্গে সঙ্গে একথাও উল্লেখ করা আবশ্যক যে রবীন্দ্রনাথ রূপক নাটক নাটিকা রচনার পথে বাংলা নাট্য-সাহিত্যে একটি নূতন ধারা সৃষ্টি করিয়াছেন সত্য, তবে বাংলা নাট্য-সাহিত্যেব অত্যাশা ধারা তাঁহার হস্তে আশাশূন্য শ্রীবৃদ্ধি লাভ করিতে পাবে নাই—ঐতিহাসিক এবং সামাজিক নাটক বচনায় রবীন্দ্রনাথ পূর্বগামীদেব প্রতিভাকে ম্লান করিয়া দিতে পাবেন নাই। খাঁটি ঐতিহাসিক এবং খাঁটি সামাজিক নাটক বলিতে যাহা বুঝায়, রবীন্দ্রনাথ তাহা লেখেন নাই এবং যাহা লিখিয়াছেন তাহা বাস্তবতাশূন্য এবং বলা চলে—ভাবকে কোন বকম একটা রূপেব মধ্যে অঙ্গ দেওয়াব চেষ্টা। তাঁহার “রাজা ও রাণী”, “বিসর্জন”, “প্রায়শ্চিত্ত” প্রভৃতিকে পরমোৎকৃষ্ট ঐতিহাসিক নাটক বলা যেমন সঙ্গত নহে, তেমনি “গৃহপ্রবেশ,” “শোধবোধ” প্রভৃতিকেও উচ্চাঙ্গের সামাজিক নাটক বলাও যুক্তিসঙ্গত বলা চলে না। রবীন্দ্রনাথ বাংলা নাট্য সাহিত্যে গীতিনাট্যকার হিসাবে অতুলনীয়, রূপক-নাট্যকাব্য রূপে অধিতীয়, কিন্তু সামাজিক এবং

ঐতিহাসিক নাটক রচনার তাঁহার দান এবং স্থান অতুলনীয় নহে। ঐতিহাসিক বাস্তবতার বিচার অবাঞ্ছনীয় হইতে পারে, 'রূপক' নাটকে বাস্তবতার প্রশ্ন অবাঞ্ছনীয় হইতে পারে, কিন্তু ঐতিহাসিক এবং সামাজিক নাটকে বাস্তবতার প্রশ্ন অপরিহার্য এবং এই প্রশ্নের মুখে রবীন্দ্রনাথের ঐতিহাসিক এবং সামাজিক নাটক—'এ্যা-উ' করিতে বাধ্য; তবে 'প্রকৃত নাটক'এর লক্ষণ হইতে উচিত্য-অনৌচিত্যের সম্ভাব্য-অসম্ভাব্যের, বাস্তব-অবাস্তবের হিসাবের অংশগুলি বাদ দিয়া—কেবলমাত্র প্রকাশের অংশ ধরিয়া বিচার করিতে গেলে সিদ্ধান্ত অল্পরূপ হইবে বলাই বাহুল্য। +

রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যে ভাবরস ও রূপরস

রবীন্দ্রনাথ সর্বক্ষেত্রেই একই কাজ করিয়াছেন — ভাবকে রূপের মাঝারে অঙ্গ দিতে যেটুকু আবশ্যক তদপেক্ষা রূপের আর কোন প্রয়োজন তিনি বোধ করেন নাই — 'ভাব-সত্য'কে প্রকাশ করাই তাঁহার মুখ্য কাম্য ও উদ্দেশ্য হইয়াছে। ফলে রূপ-সত্যের মধ্যে যে

+ ডাঃ নীহার রঞ্জন রায় মহাশয় ঠিকই বলিয়াছেন—

"সেইজন্ত নাটক বলিতে সাধারণতঃ যে ঘটনা-বহুল, বৈচিত্র্য-বহুল সাহিত্যের রূপ আমরা বুঝিয়া থাকি রবীন্দ্রনাথের মধ্যে সে-নাটকের স্থিতি নাই। কিন্তু ঘটনার লীলাবৈচিত্র্যই যাহার প্রাণ, যেমন সাধারণ নাট্য ও উপজ্ঞাস, রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা সেইখানে সার্থক হইতে পারে নাই।"—(রবীন্দ্র-সাহিত্যের ভূমিকা ১০৪ পৃ)

অগ্নীয় অজিত কুমার চক্রবর্তী মহাশয়কেও স্মরণ করা যাইতে পারে—

"রবীন্দ্রনাথের কাব্যে, ছোটগল্পে, উপজ্ঞাসে যুরোপীয় সাহিত্যের যে মূল স্মরণ তাহার বিচিত্র খেলা আছে, তবে তাঁর মানব-স্থিতিতে সেই বৈচিত্র্য কোথায়, সে বাস্তবতা কোথায়, সে অভিজ্ঞতার স্তরপর্যায় কোথায়, সে উত্থানপতনের তরঙ্গমালা কোথায়, সে পাণপুণ্যের ব্যতপ্রতিষ্যক্ত কোথায়, বাহ্য সমুদ্রের মত যুরোপীয় সাহিত্যকে সংকুচ করিয়াছে। এই জন্ত লিঙ্গিক কাব্যে যেখানে বস্তুর বলাই নাই, শুধু ভাবের লীলা সজীতে তিনি

বাস্তবতা, সে বাস্তবতা তাঁহার নাটকে পাওয়া যায় খুব কমই। রবীন্দ্রনাথের অল্পকরণে 'রস' শব্দটি প্রয়োগ করিলে বলা চলে — রবীন্দ্রনাথে রচনা-রস অতুলনীয়, 'ভাব'-রস অসামান্য, কিন্তু 'রূপ'-রস সন্তোষজনক নহে। এই 'রূপ'-রস হীনতা রবীন্দ্রনাথের নাট্য-সাহিত্যের একটা বড় লক্ষণ এবং ইহার কারণ রবীন্দ্রনাথের কবি-মানসের স্বভাব—'ভাব'কে অশেষ সত্য বলিয়া নিঃসংশয়ে গ্রহণ করার ফলে ভাবের প্রতি একাগ্র অভিনিবেশ বা প্রসক্তি (fixation)। এই স্বভাবেরই প্রেরণাতেই রবীন্দ্রনাথের প্রতিভা হইতে কাব্যিক নাটকের ক্ষুদ্রিত্তি (Poetic Drama)।

বাস্তবিক, রবীন্দ্রনাথের নাটকের পরিপাটি বিচার করিবার পূর্বে কাব্যিক নাটকের নাটকত্ব যাচাই করিয়া লওয়া একান্ত আবশ্যক। অগ্রথা মত-বিগৃহণা অনিবার্য (অবস্থাও তাহাই)। এমন কি রবীন্দ্রনাথেও এ বিষয়ে সংশয়ের দোলা দেখা যায়। বিশির্জন নাটকের উৎসর্গে ক্রিটিকদের 'এক হাত' লইতে যাইয়া রবীন্দ্রনাথের বিসংবাদের বিষয়ের প্রতি দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছেন— "কেহ বলে ড্রামাটিক, বলা নাহি যায় ঠিক, লিরিকের বড় বাড়াবাড়ি" এবং 'রাজা ও রাণী' নাটকের ভূমিকায় (আশ্বিন ১৩৪৬ লিখিত) নিজের দৈন্ত প্রকাশ করিয়া লিখিয়াছেন — "এর নাট্যভূমিতে র'য়েছে লিরিকের প্লাবন, তাতে নাটককে কবেছে দুর্বল। এ হয়েছে কাব্যের জলাজমি। ঐ লিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইলা এবং কুমারের উপসর্গ। সেটা শোচনীয়রূপে অসংগত।" সাহিত্য বিচারক্ষেত্রে এই প্রশ্নের আলোচনা কম হয় নাই এবং এখনও

ক্রন্দমান, সেখানে তিনি অতুল। এই জন্ত ছোট গল্পে যেখানে ঘটনার চেয়ে ঘটনার অর্থনিহিত সুরটিই রচনার যোগ্য সেখানেও তাঁর তুলনা নাই; কিন্তু নাট্যোপস্থাসে নয়, অবশ্য রূপক নাট্য বাদে।"

এই প্রসঙ্গে জীবন্তই বলা চলে। ১৯১২ খ্রীঃ Lascelles Abercrombie মহাশয় 'The Poetry Review'-পত্রে — 'The Function of Poetry in the Drama' সম্বন্ধে একটি প্রবন্ধ লিখিয়া নাটকে কাব্যের স্থান নির্ধারণের চেষ্টা করিয়াছিলেন এবং এই সিদ্ধান্তে পৌছিয়াছিলেন — "I think we ought to agree that if thorough imitation is a crucial point, the poetry play does better than the prose play." কারণ — "a prose play can not absolutely imitate life in its conception, in its plan."

অধিকন্তু অ্যাবারক্রোমি মহাশয়েব মতে — "The innermost reality, the one with which art is most dearly concerned, is what is commonly called the spiritual reality" — অর্থাৎ "emotional reality"। আব এই emotional realityকে যথার্থ প্রকাশ কবা যায় — কাব্যেব ভাষায়ই। সম্ভ্রান্তি-নোবেল-পুরস্কার-প্রাপ্ত আধুনিক কবি টি. এন্স. এলিয়ট মহাশয় ১৯১৯ খ্রীষ্টাব্দে লিখিত "Rhetoric and Poetic Drama" প্রবন্ধে এবং ১৯২৮ খ্রীঃ লিখিত A Dialogue on Dramatic poetry নিবন্ধে এই প্রশ্নটিকেই পুনর্বালোচনা করিয়াছেন। প্রথম প্রবন্ধে তিনি 'লিবি কেব বড বাডাবাডি'কে বাডাবাডি বলিয়াই নিন্দা করিয়াছেন, তবে কাব্যিক মূল্যের কাব্যিকতাকে সমর্থনই করিয়াছেন আর দ্বিতীয় নিবন্ধে প্রশ্ন তুলিয়াছেন — "And is not the question of verse drama versus prose drama a question of degree of form?" এবং এই সিদ্ধান্তেই পৌছিতে চাহিয়াছেন যে "He (অর্থাৎ William Archer) was wrong.....in thinking that drama and

poetry are two different things — আর intensityর অর্থ verse rhythmই অধিকতর উপযোগী; তাহার মতে — “A continuous hour and a half of intense interest is what we need. No intervals, no chocolate-sellers or ignoble trays. The unities do make for intensity, as does verse rhythm.”

কিন্তু যাহারা বাস্তব-প্রিয় — সমালোচক-রূপে ‘রিয়ালিষ্ট’ — তাহারা এই মতকে সম্পূর্ণরূপে গ্রহণ করিতে চাহেন না। তাহাদের মতে — বাস্তব-নিষ্ঠা নাটকের অগ্রতম লক্ষণ এবং কাব্যিক উচ্ছ্বাস — অর্থাৎ কাব্যময়তা বাস্তবতার পরিপন্থী। এই শ্রেণীর কাছে রবীন্দ্রনাথের নাটক খুব উচ্ছ্বাসের নাটক বলিয়া গৃহীত হইবে না। কারণ রবীন্দ্রনাথের নাট্য-সাহিত্যে ভাব-জগতের অশরীরী অধিবাসীদের নাগবিকতা যে-পরিমাণে দেওয়া হইয়াছে, তাহাতে বস্তু-জগতের আবহাওয়া একেবারেই হাল্কা হইয়া গিয়াছে। এইরূপ “ভাবে ভবা ফানুস” লইয়া খেলা কবিত্তে বাস্তববাদীরা কুণ্ঠা দেখাইবেন এবং অস্বস্তিবোধ কবিবেন — অস্বাভাবিক নহে। *

ত হ' ববীন্দ্রনাথের নাট্য-সাহিত্যের প্রকৃতিগত বৈশিষ্ট্য আলোচনা কবিয়া এই সিদ্ধান্তে উপনীত হইতে পারি যে — রবীন্দ্রনাথের নাটক-নাটিকাদিব সাধারণ ধর্ম — ভাবতাত্ত্বিকতা এবং কাব্যিকতা বা কবিত্বময়তা। এই বৈশিষ্ট্য ছাড়াও রবীন্দ্রনাথের নাট্যরচনার আঙ্গিক বৈশিষ্ট্যও লক্ষণীয়। রবীন্দ্রনাথ দৃশ্য-অঙ্কাদি বিষয়ে গতানুগতিকতার সীমা অতিক্রম কবিয়াছেন, — ইহা অপেক্ষাও বড়

* তবে এক্ষেত্রেও ‘ভাব-সত্য’ এবং ‘রূপ-সত্য’এর আপেক্ষিক গুরুত্ব এবং কাম্যত্ব লইয়া প্রশ্ন তুলিয়া জল অনেক দূর ঘোলাইয়া দেওয়া অসম্ভব নহে। কেহ হয়ত প্রমাণ করিতে পারেন — রূপ-সত্য আসল-সত্য ভাব-সত্যের দেহ মাত্র, এই হিসাবে ভাব-সত্যই আসলে বাস্তব (Real) এবং রবীন্দ্রনাথ খাঁটি বাস্তব।

কথা এই যে রবীন্দ্রনাথ 'ঐক্যের' (unity) বিষয়ের প্রতি বিশেষভাবে অগ্রগত থাকিতে চেষ্টা করিয়াছেন। সর্বক্ষেত্রে তাঁহার সতর্কতা অক্ষুণ্ণ না থাকিলেও এ কথা স্বীকার্য যে রবীন্দ্রনাথ টি.এস্. এলিয়ট-বাহিত "more concentration" এর অভিপ্রেতই অগ্রসর হইতে চাহিয়াছেন। সমসাময়িক অন্যান্য নাট্যকার রবীন্দ্রনাথের তুলনায় কম ঐক্য-নিষ্ঠ। ঐক্যাগ্রগতা রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্যের অশ্রুতম বৈশিষ্ট্য।

রবীন্দ্র-নাট্য-সাহিত্য সম্পর্কে সিদ্ধান্ত

স্বভাবো অতিরিক্ত—এ কথাটি সর্বক্ষেত্রেই সত্য, এবং রবীন্দ্রনাথেও ইহার ব্যতিক্রম নাই। রবীন্দ্রনাথ স্বভাবতঃ ভাবুক কবি এই কথাটি যত সত্য, তদপেক্ষা অধিকতর সত্য এই যে তিনি ভাববাদী—বিশেষতঃ অধ্যাত্মবাদী কবি। ফলে আনুভূতিকতা বা ভাবতাত্ত্বিকতা রবীন্দ্রনাথের প্রধান লক্ষণ। এই স্বভাবের কেন্দ্রাগ্রগত আকর্ষণে ফলে রবীন্দ্রনাথ কখনও বাস্তব পরিমণ্ডলে নামিয়া যাইয়া মাটিকে মাটি বলিয়া আকড়াইয়া ধরিতে পাবেন নাই। বস্তুর টানে রবীন্দ্রনাথ কখনও বাস্তবের উপর আসিয়া দাঁড়ান নাই, ভাসমান ভাবলোককেই "বাস্তব" রূপে গ্রহণ করিয়াছেন। এই বিশেষ মনোভঙ্গীর দৃষ্টিকোণ হইতে দেখিলে সহজেই দেখা যাইবে, কেন রবীন্দ্রনাথ 'ভাবপ্রধান নাটক নাটক' লিখিয়াছেন, কেন তিনি রূপক নাটক-নাট্যের মাধ্যমে আত্মপ্রকাশের চেষ্টা করিয়াছেন,—কেন তিনি খাঁটি সাময়িক, বা খাঁটি ঐতিহাসিক লেখার প্রেরণা পান নাই।

এই মনোভঙ্গীর বা প্ররুতিব পবে নাট্যকার রবীন্দ্রনাথের বিশেষ উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য—বচন-বিচ্ছাসের মাহাত্ম্য। যেমন শ্লোক-বক্তব্য-উপমা-উৎপ্রেক্ষা-অলঙ্কার প্রয়োগে, তেমনি শব্দের লাক্ষণিক এবং

ব্যঙ্গনা-শক্তির খেলাতেও রবীন্দ্রনাথ সমান সিদ্ধহস্ত। এক কথায়—রবীন্দ্রনাথের ভাষা কবিস্বময়। (ইংরাজিতে বলিতে গেলে—“রোমান্টিক”।)

তৃতীয়তঃ, অন্তর্দ্বন্দ্বের সৃষ্টিতে রবীন্দ্রনাথ যথেষ্ট শক্তির পরিচয় দিয়াছেন। তবে এ বিষয়ে যে তিনি নিখুঁত এবং অদ্বিতীয় তাহা নহে। বঙ্কুর শ্রীবৃদ্ধ অজিত কুমার ঘোষ মহাশয়ের কথা—“নাটকের মধ্যে তিনি যে সূক্ষ্ম কলাকৌশল এবং সুগভীর অন্তর্দৃষ্টির সুস্পষ্ট পবিচয় দিলেন তাহা তাঁহার পূর্বে দৃষ্ট হয় নাই এবং পবেও অমুদ্রিত হয় নাই”—সম্পূর্ণ সত্য বলিয়া গ্রহণ করা যায় না। সূক্ষ্ম কলাকৌশল এবং সুগভীর অন্তর্দৃষ্টির পবিচয় সমসাময়িক নাট্যকার-দিগেব ছুই এক জনের মধ্যে না পাওয়া যায় এমন নহে। অন্তর্দ্বন্দ্বের রূপায়ণ প্রতিবন্ধিতায় নাট্যকার বিজ্ঞেন্দ্রলাল ভাবে ও ভাষায় পশ্চাৎপদ আছেন—একথা বলা চলে না। বরং এই কথাই বলা যায় এবং বলা সঙ্গত—বিজ্ঞেন্দ্রলালেব মধ্যে অন্তর্দ্বন্দ্বের ক্রিয়া-তীব্রতা যত বেশী পবিমাণে পাওয়া যায়, রবীন্দ্রনাথের নাটকে তাহা পাওয়া যায় না। রবীন্দ্রনাথে এমন অনেক চবিত্র আছে যাহাব মধ্যে কোন দ্বিগা নাই, দ্বন্দ্ব নাই সংশয় নাই।—এক কথায় যাহা জীবন্ত নহে।

তাবপব চবিত্র সৃষ্টিব কথা। অন্তর্দ্বন্দ্ব সৃষ্টিকে এবং চবিত্র সৃষ্টিকে পৃথকভাবে দেখা অসঙ্গত। কাবণ চবিত্র সৃষ্টিব মহিমা তখনই সুস্পষ্ট ভাবে অনুভূত হয় যখন অন্তর্দ্বন্দ্ব চবিত্র গ্রাণচঞ্চল হইয়া উঠে। তাব ও ভাবদ্বন্দ্বকে রবীন্দ্রনাথ কাব্য-রূপ দিতে সক্ষম হইয়াছেন বটে, কিন্তু চবিত্র সৃষ্টি বলিতে বাস্তবিক যাহা বুঝায় তাহা অপেক্ষা ভাবাদর্শের চলা-ফেবার দৃষ্টান্তই তাঁহার নাটকে বেশী। ডাঃ নীহার রঞ্জন বায় মহাশয়ের ভাষার অনুকরণে বলা চলে—“প্রতি মুহূর্তের অনুভবের

নৃতন্থের মধ্যে যে বসের লীলা, মনের মধ্যে সংশয়ের যে দোলায় জীবন্ত চরিত্রের অভিব্যক্তি তাহার পরিচয় রবীন্দ্রনাথে খুব স্থূলভ নহে”, সেখানে “চবিত্র অপেক্ষা আইডিয়ার রসমূর্ত্তি”র দেখাই বেশী পাওয়া যায়। ভূমিকা-প্রস্তুতির পর্য্যায় ছাড়াইরা নাটক-নাটিকার বিশেষ সমালোচনাকালে—প্রায় প্রত্যেক সমালোচকই এক-একটি চরিত্র সম্বন্ধে যে মন্তব্য করিয়াছেন তাহা ‘প্রতিকূল ছাড়া আব কিছুই বলা চলে না। রবীন্দ্রনাথের অশ্রুতম শ্রেষ্ঠ নাটক ‘বিসর্জনে’-এর দুই একটি চরিত্রের দৃষ্টান্ত দেওয়া যাক—গোবিন্দমাণিক্য সম্বন্ধে ডাঃ নীহাব বজ্রন বায় মহাশয়ের মন্তব্য—“গোবিন্দ মাণিক্যের চরিত্র মহৎ কিন্তু বিকাশের দিক হইতে তাহা সুন্দর নহে ; তাহাব মধ্যে কোন দ্বিধা নাই, দ্বন্দ্ব নাই, সংশয় নাই, প্রতিমূর্ত্তের অমুভবেব নৃতন্থেব মধ্যে যে বসেব লীলা, মনের মধ্যে সংশয়ের যে দোলা গোবিন্দ মাণিক্যেব চবিত্রে তাহা নাই।” অধ্যাপক অজিত ঘোষেব মন্তব্য : “তাঁহাকে একেবাবে নিৰ্ভন্দ্ব নিষ্কিয় মনে হয়”। তাবপব ‘অৰ্পণা’ সম্বন্ধে ডাঃ বায় বলেন—“অৰ্পণা একটি আইডিয়ার বসমূর্ত্তি, কোনও জীবনেব বিকাশ নয়, রক্ত মাংসেব একটি মানবকঙ্কার রূপ তাহার মধ্যে কোথাও কুটিয়া উঠে নাই। বজ্রবব অজিতবাবু ও স্বীকাব কবিযাছেন “তাহাব চবিত্র আবেগ-চাক্ষু্যেব দ্বারা ভাবেব দ্বন্দ্ব দ্বাবা জীবন্ত হইয়া উঠে নাই”। স্তববাং দেখা যাইতেছে যে, চবিত্র সৃষ্টিতে ববীন্দ্রনাথ অব্যর্থ ‘লক্ষ্য-ভেদ’-দক্ষতা দেখাইতে পারেন নাই।

তারপব এ কথাও সত্য নহে যে “ববীন্দ্রনাথ দর্শকেব রুচি গ্রাহ্য না কবিয়া তাঁহার নটিকেব মধ্য হইতে স্থূল এবং বোমাঞ্চময় ঘটনা একেবাবে বাদ দিলেন”। (অজিতবাবু)। ‘একেবাবে বাদ দিলেন’ এর সহিত—“রাজা ও বাণীতে নাট্যকাব গতানুগতিক নাট্যধাবা একেবাবে অতিক্রম কবিতে পাবেন নাই, সেই জন্য অনেক

ফুল ও রোমাঞ্চকর ঘটনার অবতারণা ইহাতে আছে”—এই উক্তির স্বতোবিরোধ রহিয়াছে। কুমারের কণ্ঠিত শির প্রদর্শন, স্মিত্রার পতন ও মৃত্যু এবং ইলার আকস্মিক আগমন ও মূর্ছা—এই ধরণের মোলাভ্যামাটিক ঘটনা রবীন্দ্রনাথের নাটকে যখন দেখা যায়, তখন—“ফুল এবং রোমাঞ্চময় ঘটনা একেবারে বাদ দিলেন” লেখা যুক্তিযুক্ত হয় নাই (রবীন্দ্রনাথে বাংলা নাট্যসাহিত্যের “Climax” করিতে যাইয়া বহুবর নিজে স্বতোবিরোধের আবর্তে পড়িয়া গিয়াছেন—‘বাঙ্গালা নাটকের ইতিহাস’ দ্রষ্টব্য)। মোটকথা রবীন্দ্রনাথ ঘটনা-বিচ্ছাদে স্থূলতা এবং রোমাঞ্চময়তা একেবারে বাদ দিতে পারেন নাই এবং এ বিষয়ে তিনি একেবারে নিখুঁতও নহেন। রবীন্দ্রনাথের নাটকে ঘটনা উচিত্য বা সম্ভাব্য-নিয়মিত নহে—ঘটনা তত্ত্ব-নিয়ন্ত্রিত অর্থাৎ ঘটনার সার্থকতা তত্ত্ব-প্রতিষ্ঠার সাকল্যে। এই ব্যবস্থা রোমাঞ্চকর নাটকেই প্রধানতঃ দেখা যায় এবং সে-সব স্থলে ইহা নিন্দনীয়ই হইয়া থাকে। রবীন্দ্রনাথের বিরাট ব্যক্তিত্বের সম্মোহনে তাঁহার দোষকে গুণ বলিয়া প্রচার করিয়া তাঁহাকে অসম্মান না করা হয় এ বিষয়ে সমালোচকদের সতর্ক থাকা উচিত।

সমসাময়িক নাট্যকার ও রবীন্দ্রনাথ

একই যুগে জন্মগ্রহণ কবিলেও এবং অনেকটা একই পরিবেশের মধ্যে থাকিলেও, ব্যক্তিতে ব্যক্তিতে যে কত পার্থক্য হইতে পারে—রবীন্দ্রনাথ, দ্বিজেন্দ্রলাল এবং ক্ষীরোদপ্রসাদের তুলনামূলক আলোচনা কবিলেই তাহা সুস্পষ্ট হইবে (নাট্যকার ক্ষীরোদপ্রসাদ দ্রষ্টব্য)। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তিমানসের প্রকৃতি এবং দ্বিজেন্দ্রলালের ও ক্ষীরোদপ্রসাদের ব্যক্তিমানসের তুলনামূলক আলোচনা করিয়া পারস্পরিক পার্থক্য নির্ধারণ করিলেই প্রত্যেকেরই বিশেষত্বের ব্যাখ্যা ও পরিচয় পাওয়া যাইবে। এই প্রসঙ্গেই

মনে পড়ে নাট্যাচার্য্য ত্রিশিপুর কুমার ভাট্টা মহাশয়ের কিছুদিন আগের এক বক্তৃতার কথা : শ্রীযুক্ত ভাট্টা আক্ষেপ করিয়া বলিয়াছিলেন—রঙ্গমঞ্চের সহিত যোগ না থাকায় রবীন্দ্রনাথ, অর্নল্ডসাধারণ প্রকাশ-ক্ষমতা থাকা সত্ত্বেও, বড় নাট্যকার হইতে পারেন নাই ; রঙ্গমঞ্চের সহিত যোগ না রাখিয়া রবীন্দ্রনাথ বাংলাকে একজন শ্রেষ্ঠগীতের হইতে বঞ্চিত করিয়াছেন। বাস্তবিক, ব্রহ্মবাদের কেন্দ্রে আবদ্ধ হইয়া থাকায়, এবং বিশেষতঃ আতিজাতোর চিলেকোঠায় নিজেকে স্বেচ্ছাবন্দী করিয়া রাখায়—সামাজিক হইয়াও অসামাজিক জীবন যাপন করায় রবীন্দ্রনাথ মনে-প্রাণে ভাব-লোক-বিহারী হইয়া পড়িয়াছিলেন—সামাজিক শক্তির আকর্ষণ-বিকর্ষণের ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ায় সমবায়ে যে সামাজিক জীবন সে-জীবনের মাহাত্ম্যকে ঐকান্তিক ভাবে গ্রহণ করিতে পাবেন নাই। এইখানেই দ্বিজেন্দ্রলাল প্রভৃতির সহিত তাঁহার লক্ষণীয় পার্থক্য। রবীন্দ্রনাথকে বলা যাইতে পারে “প্লেটো”, আর দ্বিজেন্দ্রলালকে বলা চলে “আরিস্টটল” ; রবীন্দ্রনাথ ভাব-কৈবল্যবাদী আর দ্বিজেন্দ্রলাল প্রভৃতি বস্তুর জগতেই ভাবের প্রতিষ্ঠা করিতে চাহিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথে বস্তুজগৎ নিমিত্তমাত্র, দ্বিজেন্দ্রলালের কাছে বস্তুজগৎ তরুণ নহে—বস্তু এবং ভাব সমান মুখ্য। এই কাবণেই বিষয় নির্বাচনের মৌলিক পার্থক্য—বিষয় উপস্থাপনের ভিন্ন রীতি। বিষয় নির্বাচনে রবীন্দ্রনাথ—বলা যায় “ছিন্নবাধা পলাতক বালক”—শতকর্মে-বত সংসারের সহিত তাঁহার যোগ অন্তরঙ্গ যোগ নহে। সেইজন্ত—রবীন্দ্রনাথে “কল্পনার centrifugal force”এর ক্রিয়া যত বিলক্ষণ, “অমুরাগের centripetal force” এর ক্রিয়া তত লক্ষণীয় নহে।*

* (অসম্পূর্ণ Real এবং পরিপূর্ণ Ideal এর মিলনই কবিতার সৌন্দর্য্য-কল্পনার centrifugal force / Ideal এর দিকে Real কে নিয়ে যায় এবং অমুরাগের centripetal force Realএর দিকে Ideal কে আকর্ষণ করে—কাব্যসৃষ্টি

তারপর প্রকাশশক্তির তারতম্যের কথা। রবীন্দ্রনাথ পারিবারিক পরিবেশ হইতে এবং শিক্ষাভ্যাস হইতে সংকৃত ভাব ও ভাষার যে সঞ্চয় অন্তর্নিহিত করিয়াছিলেন—অধিকতর ইংরেজী সাহিত্যের প্রবচন ও বচনভঙ্গীর যে সংস্কার তাহার মধ্যে আহিত হইয়াছিল— তাহার ফলে তাঁহার ভাব কখনও ভাষার ও কল্পনার দৈন্ত অতুণ্য করে নাই। দ্বিজেন্দ্রলালের সহিত এখানেও তাঁহার ঐক্য ও পার্থক্য উভয় আছে। রবীন্দ্রনাথ যেখানে ভাবে-ভাষায় প্রাচ্য ও প্রতীচ্য উভয় কোটিতেই সমান, দ্বিজেন্দ্রলাল যেখানে অধিকতর পরিমাণে প্রতীচ্য-কোটিক। রবীন্দ্রনাথের জিহ্বায় প্রাচ্য সরস্বতীর ভরের পরিমাণ যদি দশ-আনা কি বার-আনা হয় তাহা হইলে দ্বিজেন্দ্রলালে ঐ ভর-পরিমাণ ছয়-আনার মত। প্রাচ্য ও প্রতীচ্য ভাব-ভাষার সঞ্চয়ের আনুপাতিক পরিমাণ-হার অনুসারেই এক একজনের প্রকাশ-শক্তি এক এক ধরণ পাইয়াছে। †

দৃষ্টান্ত স্বরূপ বলা চলে—রবীন্দ্রনাথের বৃদ্ধ সমসাময়িক গিরিশচন্দ্রে ভাবানুভূতির সহিত শিক্ষাভ্যাসের তেমন যোগ ঘটিতে পারে নাই বলিয়া গিরিশচন্দ্রে না পাওয়া যায় প্রাচ্যের কবি-কল্পনার বা ভাব ঐশ্বর্যের ওতপ্রোত অভিব্যক্তি না পাওয়া যায় প্রতীচ্যের কবি-

নিতান্ত বিক্ষিপ্ত হয়ে বাস্প হয়ে যায় না এবং নিতান্ত সংক্ষিপ্ত হয়ে কঠিন সংকীর্ণতা প্রাপ্ত হয় না)।

† সাহিত্য-বিচারে সংখ্যা-বিজ্ঞানের প্রয়োগ অনেকেরই হয়ত মনঃপূত হইবে না। তবে, এ কথা ভাবিয়া দেখা উচিত যে, কোন কবির মৌলিক কল্পনা নিরূপণ করিবার আগে, কবির কাব্যে যে যে কল্পনা যে যে অলঙ্কার প্রযুক্ত হইয়াছে তাহার গোটা হিসাব করিবার পরে, পূর্ববর্তী কবিদের দানের সহিত তুলনা মূলক আলোচনা করা দরকার। এ পর্য্যন্ত এই ধরণের চেষ্টা কোন কবি সম্বন্ধেই করা হয় নাই। রবীন্দ্রনাথ কত রকমের অলঙ্কার ব্যবহার করিয়াছেন, কতরূপ কল্পনা সৃষ্টি করিয়াছেন, এই অলঙ্কারে এবং কল্পনার কতটি পুরাতন এবং কতটি নূতন উদ্ভাবন—এইরূপ হিসাব আজও হয় নাই। আশা করি, রবীন্দ্র-ভবনের গবেষকগণ এ বিষয়ে অবহিত হইবেন।

কল্পনার বৈচিত্র্য ও প্রকাশ-ভঙ্গিমা—তারপর নাট্যকার কীরোদ ঞ্জাদেব শিক্কাভ্যাস থাকিলেও, সঙ্কল্পনার মাত্রা ছিল কম, তেমনি ছিল না প্রতীচ্যের ভাব-ভাষার উপর সহজ সংস্কারের মত অধিকার। নাট্যকার দ্বিজেন্দ্রলাল এ বিষয়ে ছিলেন বিলক্ষণ দক্ষ। প্রাচ্য কবি-কল্পনার সহিত তাঁহার খুব ঘনিষ্ঠ যোগ না থাকিলেও ভাষার উপর অধিকার ছিল তাঁহার অসাধারণ এবং প্রতীচ্য ভাব ও ভাষা-ভঙ্গিমার সহিত ছিল অন্তরঙ্গ যোগ। এই বিষয়ে দ্বিজেন্দ্রলালের সহিত রবীন্দ্রনাথের লক্ষণীয় ঐক্য দেখা যায়। অবশ্য এ কথাও মনে রাখিতে হইবে যে—দ্বিজেন্দ্রলাল (অকালেই) ১৯১৩ খ্রীষ্টাব্দে চিরবিদায় লইয়াছেন আর রবীন্দ্রনাথ ঐ সময়ের পরেও রচনা-শৈলীকে আরো পরিপাটি করিবার অবসর পাইয়াছেন।

দ্বিজেন্দ্রলালে এবং রবীন্দ্রনাথে, ইংরেজী-অলঙ্কার ‘অকসিমোরন’, ‘সিনেকডকি’, ‘ট্রান্স্ফার্ড এপিথেট’ প্রভৃতি প্রয়োগের প্রাচুর্য্য অসাধারণ বৈশিষ্ট্য দেখা দিয়াছে এবং এই সব বিষয়েই উভয়ের প্রকাশ-শক্তির যথেষ্ট ঐক্য আছে; কিন্তু গ্লেশ, বক্রোক্তি প্রয়োগ কবিতা wit এবং humour এর যে খেলা রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন এবং রচনাকে যে অসামান্য সরসতা দান করিয়াছেন, তাহার পরিচয় দ্বিজেন্দ্রলালে খুব কমই দেখা যায়। বক্রোক্তি-বিদ্যাসে রবীন্দ্রনাথ অতুলনীয় শক্তির পরিচয় দিয়াছেন।

উপসংহারে এই কথাই বলিবার আছে যে—রবীন্দ্রনাথের হস্তে বাংলা নাট্য-সাহিত্যের শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছে,—নতুন সম্ভাবনার দিকে সম্প্রসারণ ঘটিয়াছে, এ কথা খুবই সত্য, কিন্তু এ কথা কোন মতেই স্বীকার্য্য নহে যে—“রবীন্দ্রনাথের নাটকে আমরা বাংলা নাট্যধারার climax লক্ষ্য করিয়াছি” এবং তাঁহার পরেই বাঙ্গালা নাটকের বিশেষ লক্ষ্যণীয় অবনতি ঘটিয়াছে। বরং এই কথাই সত্য যে

রবীন্দ্রনাথ প্রবর্তিত রূপক নাট্যের ধারা এবং কাব্যিক নাট্যের ধারা, রবীন্দ্রোত্তর যুগে বাংলা নাট্যধারার সহিত অন্তরঙ্গ যোগ স্থাপন করিতে সক্ষম হয় নাই বলিয়া, নাটকের আদর্শস্থানীয় বলিয়া গণ্য হয় নাই। রবীন্দ্রনাথের নাটক বাংলা নাট্যসাহিত্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছে সত্য, কিন্তু এ কথা আংশিক সত্য যে, “রবীন্দ্রনাথের নাটকেই বাংলা নাট্যধারা বিশ্বনাট্যধারার সহিত যুক্ত হইল।”—ইহার সত্যতা এই পর্য্যন্ত যে, রবীন্দ্রনাথ বিশ্বকবি—ঐহার আকর্ষণে বাংলা নাট্য-ধারার প্রতি বিশ্বের দৃষ্টি আপতিত হইয়াছে, এবং বিশ্বের নাট্য-সমাজে রবীন্দ্রনাথকে যোগ্য প্রতিনিধি রূপে প্রেরণ করা চলে। কিন্তু বাংলা নাট্যকারদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথকে ছাড়া আর কাহাকেও যে প্রেরণ করা চলে না, এ কথা সত্য নহে। বাংলা নাট্য-সাহিত্যে রবীন্দ্রনাথের দান চিরস্মরণীয়। ভাব-শিশুকে রবীন্দ্রনাথ ভাষার বন্ধনে সংহত করিয়া যে-রূপ দান করিয়াছেন, তাহার সঞ্চারণ-ক্ষমতা, তাহার আবেদন-শক্তি অসাধাবণ।

তবে রবীন্দ্রনাথের নিজের উক্তিই এ বিষয়ে বড় দিগদর্শনী : “মাছুষের চিত্তকে একজন লোক বরাবর জাগিয়ে রাখতে পারে না—সেই জাগিয়ে রাখাটাই আসল কথা, কোন কিছু দান করার মূল্য তেমন বেশি নয়। নূতন শক্তির অভিঘাতে মাছুষ জাগে—পুরাতনব বাণী অতি-অভ্যাসে আর মনকে ঠেলা দেয় না। তবে একথাও সঙ্গে সঙ্গে স্মরণীয় যে, “খাঁটি রসাত্মক বাণী ভাবের কথা, প্রচারের দ্বারা পুৰাতন হয় না”।

রাজা ও রাণী

‘রাজা ও রাণী’ নাটক ১২২৬ সালে ২৫শে শ্রাবণ প্রকাশিত এবং “শ্রীযুক্ত স্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর বড়দাদা মহাশয়ের শ্রীচরণকমলে” উৎসৃষ্ট, আর ১৮৮৯ খ্রীষ্টাব্দের ৩০শে নভেম্বর ‘এমারেন্ড’ রঙ্গমঞ্চে অভিনীত। সাধারণ রঙ্গমঞ্চে অভিনীত হইয়াছে এইরূপ নাটক রবীন্দ্রনাথের যে কয়খানি—‘রাজা ও রাণী’ তাহাদের অত্যন্তম এবং প্রথম (অবশ্য কালানুক্রমের দিক দিয়া)। এই অভিনয় ৩০শে নভেম্বর হইতে বোধ হয় ১২ই ডিসেম্বর পর্য্যন্ত চলিয়াছিল, কারণ ‘রাজা ও রাণী’র পরে ১৩ই ডিসেম্বর হইতে ‘এমারেন্ড’-এ ‘গোপীগোষ্ঠ’ (অতুল মিত্র) অভিনয় আরম্ভ হয়।

নাটকের বিষয়

রাজা ও রাণী করুণরসাত্মক বিয়োগান্ত এবং বিষাদ-পরিণাম একখানি চতুরঙ্গ নাটক। বিক্রমদেব নামক জনৈক মোহ-স্বভাব রাজার বিপর্য্যস্ত বাসনার শোচনীয় পরিণতি এই নাটকের মুখ্য উপস্থাপ্য। রাজা বিক্রমদেব রাণী স্তুমিত্রাকে সঙ্গীর্ণ বাসনার আলিঙ্গনে আবদ্ধ রাখিয়া নিঃশেষে ভোগ করিতে চাহিয়াছিলেন। এই আসক্ত-মোহে তিনি আবিষ্ট এবং যত আবিষ্ট তত তাঁহার অন্তর্দৈন্য এবং রাজশ্রীর প্রতি উপেক্ষা—এমন কি বিরাগ। এই মোহই তাঁহাকে রাণীর অন্তঃপুরে স্বেচ্ছাবন্দী করিয়া ফেলিল তথা অজ্ঞাত সত্তাগুলিকেও নিষ্ক্রিয় ও পঙ্গু করিয়া সম্পূর্ণ ব্যক্তিটিকে করিয়া তুলিল বিকৃত। মোহের বিষম আকর্ষণে রাজার ব্যক্তিত্বের ভারসাম্য নষ্ট হইয়া গেল, রাজা আসক্ত-কামনার দিকে অন্ধ অবেগে ছুটিয়া চলিলেন—‘রাজসত্তা’ শক্তি

হারাইতে হারাইতে অরাজকতার শেষ সীমায় বাইয়া দাঁড়াইল। কর্তব্যের যোগে সকলের সহিত যেখানে কল্যাণের যোগ, সেই যোগ হারাইয়া রাজা অকল্যাণের বাহক হইয়া দাঁড়াইলেন। রাণী স্মিতা—আপন ব্যক্তিত্বের প্রত্যেকটি অংশ-সত্তার চেতনায় যিনি মহিমময়ী, যিনি প্রকৃতই ধর্মপত্নী—পত্নী ও মহিষী বাহার পূর্ণ পরিচয়—রাজার সমগ্র আকর্ষণের লক্ষ্য বা শোষণ-স্থল হইয়া পড়ায় নিজেকে অপরাধী মনে না করিয়া পারিলেন না। রাজার প্রেমেই তিনি একদিন রাজাকে আঘাত দিলেন—রাজাকে ছাড়িয়া চলিয়া গেলেন। মোহগ্রস্ত রাজাকে সম্পূর্ণ ব্যক্তিত্বের বিরূপ স্রবমায়—রাজমহিমায়—প্রতিষ্ঠিত করিতে আত্মত্যাগের দুর্গম পথে দুঃসহতম সাধনায় ব্রতী হইলেন। রাজার দুর্বীর এবং একাগ্র মোহ আঘাতের বাধা পাইয়া উন্মত্ত হিংসার রূপে সন্তোষ-মেরু হইতে শক্তি-মেরুতে যাইয়া ভর করিল। বাসনার-ধ্যানের-ধন স্মিতাকে না পাওয়ার অবদমিত অহুতাপ এবং অবসাদকে রাজা শক্তির উত্তম মদিরা আকর্ষণ পান করিয়া প্রশমিত করিতে ব্যগ্র হইলেন। রাজমহিমায় পুনঃ-প্রতিষ্ঠিত হইতে যাইয়া রাজা বুদ্ধের-জ্ঞান-বুদ্ধের শ্রোতে ঝাপাইয়া পড়িলেন। উত্তেজনার মদিরা তাঁহার চাইই চাই। এখানেও সেই অন্ধ আবেগ উত্তেজনা-লিপ্সায় অন্ধ আঘাত করিবার আনন্দে উন্মত্ত-অধীর। উত্তম আঘাতের সম্মুখে তাঁহার আত্ম-পর কোনও বিচারই নাই। যে রাজ-মহিমাকে উপেক্ষা করায় স্মিতা তাঁহাকে নিদারুণ আঘাত দিয়া চলিয়া গিয়াছে, সেই মহিমার পূর্ণপাত্র এক চুমুকে পান করিতে না পারিলে তাঁহার স্বপ্তি নাই : দীপ্ততম রশ্মি-প্রপাত দিয়া কলঙ্কের দূরতম ছায়াকেও তাঁহাকে জ্বলাইয়া দিতে হইবে। এই অন্ধ বিকোভে তিনি আপন শ্রালক কুমারসেনকে শুধু বুদ্ধে হারাইয়াই ক্ষান্ত হইলেন না—পাছে “গিরিকঙ্ক কান্মীরের

বাহিরে পড়িয়া রবে যত অপমান” — সিংহাসনে কলঙ্কের ছাপ কাশ্মীর পর্য্যন্ত ছুটিয়া গেলেন। “জীবিত কি মৃত” কুমারসেনকে তাহার চাইই চাই। কারণ, “রাজার প্রধান কাজ আপনাব মান বক্ষা করা”। প্রচণ্ড প্রেমের মতো “অভভেদী সর্বগ্রাসী উদ্দাম উদ্দাম ছুনিবার” প্রবল জ্বালা লটয়া রাজা বিক্রমদেব বিদ্রোহী কুমারসেনকে বন্দী করিতে ত্রিচূড় রাজ্যে যুগয়ার ছলে প্রবেশ কবিলেন। কিন্তু তাঁহার অন্তরাগ্না মাঝে মাঝে আর্তনাদ কবিতো লাগিল — “হে বিক্রম, ক্ষান্ত করো এ সংহার-খেলা। এ শ্মশাননৃত্য তব থামাও থামাও, নেবাও এ চিতা”। আর ত্রিচূড় রাজকণ্ঠা ইলা প্রবল প্রেমের মাধুর্য্যের আকর্ষণে রাজাকে প্রেমোগুণ কবিয়া তুলিল — প্রেমের সম্মোহন স্পর্শে শক্তিমত্ত প্রেমভূষণ রাজা আবার প্রেমস্বর্গের দিকে মুগ্ধ দৃষ্টিতে ফিরিয়া চাহিলেন। কিন্তু প্রত্যক্ষ পবিত্রপুত্র আলম্বন স্মিত্রাব বিদায়ের সহিত অন্তর্হিত হইয়াছে; অগত্যা পবোক্ষ পবিত্রপুত্র লটয়াই মন সঙ্কষ্ট, প্রকৃতিস্থ হইতে চাহিল।

ইলার সহিত কুমারসেনের মিলন ঘটাইয়া মিলনের তথা প্রেমের মাধুর্য্যকে পবোক্ষতঃ উপলব্ধি করিয়া অশান্ত চিত্তকে শান্ত কবিতো অগত্যা চেষ্টা কবিলেন। তাঁহার কামনা হইল — “প্রেম-স্বর্গচ্যুত আমি, তোমাদেব দেখে ধন্ত হই”। কিন্তু সংহার-খেলায় মত্ত হইয়া কুমারসেনকে যে পবিস্থিতিতে ইতিমধ্যে ঠেলিয়া দিয়াছিলেন, তাহাতে প্রাণ না দিয়া আত্মমর্য্যাদা বক্ষা কবিবাব কোন উপায় কুমারসেনের ছিল না। কুমারসেন নিজেব শিব দিয়া কাশ্মীরেব মান ও প্রাণ রক্ষাব সঙ্কল্প গ্রহণ কবিলেন। ভগিনী স্মিত্রা শোক-মূর্চ্ছিতা হইলেও কাশ্মীর বাজকণ্ঠা স্মিত্রা শেষ পর্য্যন্ত বাজকুমার যুবরাজ কুমারসেনের ‘ছিন্ন শির’ বহনের কঠিনতম দায়িত্বভার বহনে সম্মত হইলেন। স্বর্ণথালে ছিন্নমুণ্ড লইয়া স্মিত্রা কাশ্মীর বাজসভায়

প্রবেশ করিলেন ; এদিকে বিক্রমদেব কুমারকে সাদর অভ্যর্থনা করিবার জন্ত প্রস্তুত হইয়া অপেক্ষা করিতেছিলেন। কিন্তু সুমিত্রার প্রবেশ তাঁহাকে শুধু অপ্রস্তুত ও আশ্চর্য্যান্বিত করিল তাহাই নহে, সুমিত্রা আতিথ্যের যে উপহার স্বর্ণধালে উপস্থিত করিল, তাহা তাহাকে অপরাধের সঙ্কোচে ত্রিস্তম্ভ করিয়া দিল — আর সুমিত্রার “পতন ও মৃত্যু” তাহার হারানো স্বর্গকে নাগালের মধ্যে আনিয়াও চিরদিনের জন্ত নাগালের বাহিরে অপসারিত করিয়া দিল। রাজা বিক্রমদেব রাণীকে — তাঁহার হৃদয়ের রাণীকে — পাইয়াও হারাইলেন — রাণীর হৃদয় অধিকার করিবার যোগ্যতা যেক্ষণে সম্পূর্ণ অর্জন করিলেন, সেইক্ষণেই প্রেমের প্রতিমার বিসর্জন ঘটিল। অতৃপ্ত কামনার অন্তর্দাহের জ্বালা নিবু নিবু হইতে না হইতেই অহুতাপের অনল দাউ দাউ করিয়া জলিয়া উঠিল—চির-অপরাধের ‘পুটপাক’ তাঁহাকে গ্রাস করিয়া ফেলিল।

নাটকের জাতিপ্রকৃতি

এইরূপ এক ব্যক্তির জীবন-কথা ট্রাজেডি নাটকেরই উপযুক্ত বিষয় এবং রাজা বিক্রমদেবের জীবন বাস্তবিক অতি শোচনীয়। অতএব এমন চবিত্র যে-নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্র সে-নাটককে ট্রাজেডিকরণ নাটক বলা অগ্রাঘ্য নহে। কিন্তু নাটকখানিকে বিনা আপত্তিতে ট্রাজেডি বলিবার উপায় নাই। নাটকখানির ঘটনা-বিজ্ঞাস খুবই আপত্তিকর—এক কথায়, মেলোড্রামাটিক। নাটকের কয়েকটি ঘটনা যেমন অসম্ভাব্য, তেমনি রোমাঞ্চময়।

সুমিত্রা চরিত্রের গতি ও পরিণতি সম্ভব কি না এ প্রশ্নের অবতারণা না করিয়াও কয়েকটি আকস্মিক এবং রোমাঞ্চকর ঘটনা উল্লেখ করা যাইতে পারে। স্বর্ণধালে কুমারের কর্তৃত্ব শির প্রদর্শন, সুমিত্রার “পতন ও মৃত্যু” এবং ইলার আকস্মিক আগমন ও মুচ্ছা—এই

ঘটনাবলি অতি নাটকীয় (মেলোড্রামাটিক) এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। সুতরাং প্রশ্ন আসিবে—যে নাটকের কাহিনী অসম্ভাব্য ঘটনার সম্বারে রচিত, যেখানে আকস্মিক ও অতিনাটকীয় ঘটনা দ্বারা রস-সৃষ্টির চেষ্টা পরিশ্রুত, সেই নাটককে “মেলোড্রামা” বলা হইবে না কেন ?

একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে ‘মেলোড্রামা’-সুলভ ঘটনা থাকিলেই যদি কোন নাটককে মেলোড্রামার শ্রেণীতে নামাইয়া দিতে হয় তাহা হইলে ‘রাজা ও রাণী’কে জ্বায়ত মেলোড্রামাই বলিতে হইবে। কিন্তু এখানেই উল্লেখ করিতে হইবে যে—মেলোড্রামা-সুলভ ঘটনা থাকা সত্ত্বেও নাটক ট্রাজেডির মর্যাদা লাভ কবিত্তে পাবে এবং পারে বিশেষ একটি গুণের জন্ত বা ধর্মের জন্ত। এই ধর্মটি—Universality অর্থাৎ “an insistence upon something deeper and more profound than mere outward events”। এই সার্বজনীনতা—গভীরতা এবং মহিমাময়তা না থাকিলে কোন নাটকই উচ্চাঙ্গের নাটক হইতে পাবে না। সমালোচক এলারডাইস্ নিকল মহাশয় এ সম্বন্ধে লিখিয়াছেন—“Whenever a tragedy lacks the feeling of universality, whenever it presents merely the temporary and the topical, the detached in time and in place, then it becomes simply sordid or never aspires to rise above melodrama. If we have not this, however well-written the drama may be, however perfect the plot, and however brilliantly delineated the characters, the play will fail”। উচ্চাঙ্গের ট্রাজেডির প্রধান বৈশিষ্ট্য—সার্বজনীনতা, আবেদনের গভীরতা এবং গভীরতা। এই ধর্মটি থাকিলে, রোমাঞ্চকর ঘটনা থাকা সত্ত্বেও নাটক ট্রাজেডির মর্যাদা

লাভ করিতে পারে। (Even a high tragedy, such as *Hamlet*, may have decidedly melodramatic or sensational elements in the plot.—*The Theory of Drama*— P. 89.)

“রাজা ও রাণী” নাটকে আবেদনের সার্বজনীনতা, গভীরতা এবং গম্ভীরতা এত লক্ষণীয় যে ঐ বিষয়ে কোনরূপই সন্দেহ করা যায় না। এই কারণেই নাটকখানি ট্রাজেডির মর্যাদা লাভ করিয়াছে — নানারূপ ক্রটি থাকা সত্ত্বেও, — সার্বজনীনতা গুণে ট্রাজেডি-গৌরবের অধিকারী হইয়াছে। অর্থাৎ আঙ্গিক-এবং দিক দিয়া আপত্তি করা চলিলেও, ‘ভাবিক’-এবং দিক দিয়া নাটকখানির ট্রাজেডিস্থে আপত্তি করা চলে না। ডাঃ শ্রীবৃদ্ধ নীহারবল্লভ বায় নাটকখানির আঙ্গিক সম্বন্ধে লিখিয়াছেন—“এ কথা সত্য, ‘রাজা ও রাণী’ নাটকীয় গঠন ও ঘটনা-বিচ্ছাদে শিথিল, একটু মেলোড্রামাটিক, চমকপ্রদ ; এবং ইহাব ক্রটি-বিচ্যুতি কবিকে নিশ্চিন্ত থাকিতে দেয় নাই।” (কবি ‘তপতী’ লিখিয়া চিন্তা দূর কবিয়াছিলেন সত্য), কিন্তু “রাজা ও রাণী একটু মেলোড্রামাটিক, চমকপ্রদ” এই সিদ্ধান্ত দ্বারা ‘রাজা ও রাণী’কে ‘মেলোড্রামা’ব শ্রেণীতে নামাইয়া দিলেন কি না স্পষ্টভাবে বুঝা যায় না। অধ্যাপক শ্রীবৃদ্ধ অজিতকুমার ঘোষ মহাশয়ও নাটকখানির বিশ্লেষণ কবির সময়ে নাটকে “অনেক স্থূল ও রোমাঞ্চকর ঘটনার অবতারণা” স্বীকার কবিয়াছেন ; কিন্তু ঐ স্থূল ও রোমাঞ্চকর ঘটনা থাকায় নাটকখানির যথার্থ পরিচয় সম্বন্ধে যে সন্দেহ স্বাভাবিক, সেই সন্দেহেব নিবসন করিতে চেষ্টা করেন নাই — অর্থাৎ ‘রাজা ও রাণী’ ট্রাজেডি কি মেলোড্রামা এ প্রশ্নের মীমাংসা অজিতবাবু করেন নাই। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথও নাটকখানির ক্রটিব দিকে স্পষ্টভাবে অঙ্গুলি নির্দেশ করিয়াছেন — লিখিয়াছেন, “এর নাট্যভূমিতে রয়েছে লিরিকের প্লাবন, তাতে নাটককে করেছে দুর্বল। এ হয়েছে কাব্যের জলাভূমি”।

সুতরাং স্পষ্টভাবেই দেখা যাইতেছে যে নাটকখানিতে মেলোড্রামা-মূলক স্থল ও রোমাঞ্চকর ঘটনার অবতারণা আছে, উচ্ছ্বাসময়তা আছে ; নাটকখানির আঙ্গিক ত্রুটি বিষয়েও সমালোচকগণ আঙ্গিক (positive) এবং একমুখাবলম্বী ; অতএব, নাটকখানি ট্রাজেডি কি মেলোড্রামা এ প্রশ্ন খুবই স্বাভাবিক এবং এই প্রশ্নের উত্তরের উপরই নাটকের স্বার্থ পরিচয় নির্ভর করে। আমরা এ সম্বন্ধে যে সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছি তাহা পূর্বেই যুক্তিসহকারে উপস্থাপিত করিয়াছি এবং সে সিদ্ধান্ত এই যে নাটকখানির মধ্যে মেলোড্রামার লক্ষণ থাকিলেও একটি বিশেষ ধর্মের জন্ত — আবেদনের সার্বজনীনতার এবং গভীরতার জন্ত নাটকখানি ট্রাজেডির শ্রেণীতেই উন্নীত হইয়াছে।

‘নাটক-তত্ত্ব’ বিচার বিষয়ক ইংরেজী গ্রন্থগুলিতে ট্রাজেডি এবং মেলোড্রামার যে লক্ষণাদি নিরূপিত করা হইয়াছে, তাহার সহিত সামঞ্জস্য রাখিতে হইলে উক্ত সিদ্ধান্ত অগত্যা করিতেই হইবে। কারণ, শেষ পর্য্যন্ত আবেদনের সার্বজনীনতা, গভীরতা এবং গম্ভীরতার দ্বারাই ট্রাজেডি ও মেলোড্রামার পার্থক্য নির্ধারণ করিতে হইবে— কেবল মাত্র ঘটনার আকস্মিকতা, স্থলতা, উচ্ছ্বাসময়তা এবং বোমাঞ্চকরতা দ্বারা নহে।†

নাটকের গঠনগত দোষ-গুণ

প্রথমেই নাট্যকারের উপলব্ধিকে বিবৃত করা যাউক : নাটকের ভূমিকায় নাট্যকার লিখিতেছেন—

† নাটকের জাতি-নিরূপণে ট্রাজেডি-মেলোড্রামা বিভাগ প্রতীচ্য সাহিত্য-শাস্ত্রের বিধান—সুতরাং প্রতীচ্য মতবাদের সূত্র দ্বারাই বিচার কাণ্ড করিতে হইবে। কিন্তু এ কথা না বলিয়া উপায় নাই যে, সূত্রকারগণ অবিসংবাদিত সিদ্ধান্তে আজও পৌঁছাইতে পারেন নাই। বাংলা নাটক সম্বন্ধে মন্তব্য করিতে

“এর নাট্যভূমিতে রয়েছে লিরিকের দাবন, তাতে নাটককে করেছে দুর্বল। এ হয়েছে কাব্যের জলা-ভূমি, ঐ লিরিকের চোনে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইলা এবং কুমারের উপসর্গ। সেটা শোচনীয়রূপে অসংগত। এই নাটকে যথার্থ নাট্য-পরিণতি দেখা দিয়েছে যেখানে বিক্রমের দুর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হয়ে পরিণত হয়েছে দুর্দান্ত হিংস্রতায়, আত্মঘাতী প্রেম হয়ে উঠেছে বিশ্বঘাতী”।

তারপর “তপতী” নাটকের ভূমিকায়ও নাট্যকার বিবৃতি দিয়াছেন—‘রাজা ও রাণী’ আমার অল্প বয়সের রচনা, সেই আমার প্রথম নাটক লেখার চেষ্টা”। “সুমিত্রা ও বিক্রমের সম্বন্ধের মধ্যে একটা বিরোধ আছে—সুমিত্রার মৃত্যুতে সেই বিরোধের সমাধা হয়। বিক্রমের যে প্রচণ্ড আসক্তি পূর্ণভাবে সুমিত্রাকে গ্রহণ কববার অন্তরায ছিল, সুমিত্রার মৃত্যুতে সেই আসক্তির অবসান হওয়াতে সেই শাস্তির মধ্যেই সুমিত্রার সত্য উপলব্ধি বিক্রমেব পক্ষে সম্ভব হলো। এইটাই রাজা ও রাণীর মূল কথা।

“রচনার দোষে এই ভাবটি পরিস্ফুট হয়নি। কুমার ও ইলাব প্রেমের বৃত্তান্ত অপ্রাসঙ্গিকতাব দ্বারা নাটককে বাধা দিয়েছে এবং নাটকেব শেষ অংশে কুমার যে অসঙ্গত প্রাধান্য লাভ করেছে তাতে নাট্যের বিষয়টি হয়েছে ভাবগুরু ও বিধা-বিভক্ত। এই নাটকেই অস্তিমে কুমারের মৃত্যুর দ্বারা চমৎকার উৎপাদনের চেষ্টা প্রকাশ পেয়েছে—এই মৃত্যু আখ্যান-ধারার অনিবার্য পরিণাম নয়”।

অধ্যাপক ডাঃ শ্রীযুক্ত নীহাবরঞ্জন রায় মহাশয়ও (রবীন্দ্র-সাহিত্যের ভূমিকায়) লিখিয়াছেন—

যাইহা অনেক সমালোচকই এই সম্প্রদায়ের জালে জড়াইয়া মতি স্থির রাখিতে পারেন না। এ বিষয়ে সতর্ক হওয়া একান্ত বাঞ্ছনীয়।

বিক্রমের বিপুল প্রেমাবেগ প্রতিহত হইয়াছে স্মিত্ত্বের স্থির অধিচল সত্যবুদ্ধি ও প্রেমের কাছে এবং প্রতিহত হইয়া রূপান্তরিত হইয়াছে হৃদয় হিংসার ও হিংস্রতায়; যে-প্রেম আঘাত করিতেছিল নিজেকে সে-প্রেম প্রতিহত হইয়া এইবার আঘাত করিল সকলকে; তাহার মধ্যে নাই ক্ষমা, নাই বিচার-বুদ্ধি। নাটকীয় সম্ভাবনা এই রূপান্তরের মধ্যে নিহিত; কিন্তু তাহার পরেই ইলা ও কুমারের সে গীতিকাব্যিক উপাখ্যান নাটকের মধ্যে ঢুকিয়া পড়িয়াছে তাহা যে শুধু জলীয় তাহাই নহে নাটকীয় সম্ভাবনার দিক হইতে অবাস্তরও বটে।”

আমার মনে হয়—নাট্যকার এবং ডাঃ রায় মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণের দিক দিয়া বিচার করিয়া দেখেন নাই এবং দেখিলে দেখিতে পাইতেন যে নাট্যকারের ‘নাট্য-পরিণতি’ এবং ডাঃ রায়ের ‘নাটকীয় সম্ভাবনা’ নাটকের ‘গর্ভ-সন্ধি’ মাত্র। মধ্যপথকে পথের শেষ মনে করায়, উভয়ের দৃষ্টিই সীমাবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে, ফলে কুমারসেন-ইলা কাহিনী (নাট্যকারের কাছে) “শোচনীয়রূপে অসঙ্গত” এবং (ডাঃ রায়ের কাছে) “নাটকীয় সম্ভাবনার দিক হইতে অবাস্তরও বটে” হইয়া দাঁড়াইয়াছে। ইলা ও কুমারের গীতিকাব্যিক উপাখ্যান জলীয় কি গাঢ়-রসীয় এই প্রশ্নের আলোচনার মধ্যে এক্ষেত্রে প্রবেশ করা অনাকঙ্ক, কিন্তু নাটকীয় উপযোগিতাব হিসাবে, কাহিনীটির তাৎপর্য উপেক্ষণীয় কিনা—এ বিষয়ে বিশেষ আলোচনা অত্যাবশ্যক। সুতরাং এই অংশে আমাদের প্রথম আলোচ্য—‘নাট্য-পরিণতি’ বা নাটকীয় সম্ভাবনা এবং দ্বিতীয় আলোচ্য—কুমারসেন-ইলা উপাখ্যানের নাটকীয় উপযোগিতা। এই দুইটি বিষয়ের মীমাংসা না করিলে নাটকখানির প্রকৃত বিচার সম্ভব নহে। গোড়াতেই বলিয়া রাখা ভাল যে—নাট্যকারের এবং ডাঃ

রায়ের মতের সহিত আমি এই দুইটি বিষয়ে সম্পূর্ণ একমত হইতে পারি নাই।

প্রথম বিষয়—নাটকের যথার্থ নাট্য-পরিণতি। এ কথা রবীন্দ্র-নাথ বলিলেও সত্য বলিয়া গ্রহণ করা চলে না যে “এই নাটকে যথার্থ নাট্য-পরিণতি দেখা দিয়াছে যেখানে বিক্রমের দুর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হয়ে পরিণত হয়েছে দুর্দান্ত হিংস্রতায়, আত্মঘাতী প্রেম হয়ে উঠেছে বিশ্বঘাতী”। এই নাটকের যে ‘বীজ’ তাহার, একমাত্র এবং স্বাভাবিক পরিণতি—বিশ্বঘাতী হইয়া উঠা নহে। বিক্রমের বিশ্বঘাতী হিংস্রতা চরিত্রটির অপ্রকৃতিস্থ অবস্থা মাত্র আর এই অবস্থা চরিত্রটির স্বাভাবিক পরিণতির অন্ততম একটি ‘পর্যায়’ হইলেও নাটকীয় পরিণতি নহে। কারণ এই অবস্থাটি—দুর্দান্ত হিংস্রতা—একই বা সনানভাবে অগ্রসর হইয়া চরিত্রটিকে না করিতে পারে ‘আনন্দ-পরিণাম, না করিতে পাবে দুঃখ-পরিণাম। এই দুর্দান্ত হিংস্রতা, নিষ্কিন্তু ‘ব্যুৎসাহ’ের মত নিষ্কপকারী বুদ্ধি আঘাতরূপে ফিরিয়া আসিয়া অথবা অল্প কোনরূপে আপনায় গতি-বেগ হানাইয়া ফেলিয়া—বুৎসাহ ব্যক্তিত্বের তীব্র বিরোধের সমাধান সৃষ্টি করিয়া এক শাস্ত সম্বন্ধের মধ্যে আত্মপরিণাম তথা নাটকীয় পরিণাম লাভ করিতে পারে—এই কারণেই দুর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হইয়া দুর্দান্ত হিংস্রতায় যেখানে পরিণত হইয়াছে, সেখানেই নাট্য-পরিণতি ঘটয়াছে এ কথা সত্য নহে। সত্য কথা এই যে, দুর্দান্ত প্রেম প্রতিহত হইয়া দুর্দান্ত হিংস্রতায় পরিণত হইয়া, বিশ্বঘাতী হইতে হইতে যেখানে আত্মঘাতী হইয়া পড়িয়াছে, সেখানেই এই নাটকের যথার্থ নাট্য-পরিণতি—যথার্থ ট্রাজিক পরিণতি। এই ট্রাজিক পরিণতি ঘটাইতে যাইয়া নাট্যকার চরিত্রটি যে-পরিস্থিতির মধ্যে লইয়া গিয়াছেন, তাহার ঐচ্ছিক সঙ্কে প্রবৃত্তি তোলা যাইতে

পারে সত্য, কিন্তু ঐ পরিণতি যে সম্পূর্ণ অসঙ্গত তাহা বলা চলে না। চরিত্রগুলির ব্যক্তিত্বের মধ্যে ঘটনার সম্ভাবনা একেবারে না পাওয়া যায় এমন নহে। যাহাই হউক, নাটকের মথার্ব নাট্য-পরিণতি সম্বন্ধে নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ নিজে এবং ‘রবীন্দ্র-সাহিত্যের ভূমিকা’-লেখক ডাঃ রায় যে সিদ্ধান্ত করিয়াছেন, তাহা সম্পূর্ণ সত্য নহে—হৃদান্ত হিংস্রতা নাটকের ‘ভাব-যতি’ হইতে পারে, ‘রস-যতি’ (ছন্দের পরিভাষায় বলিলে) নহে।

দ্বিতীয় আলোচ্য — কুমারসেন-ইলার কাহিনীর নাটকীয় উপযোগিতা। নাট্যকারের নিজের মত এই—“লিরিকের টানে এর মধ্যে প্রবেশ করেছে ইলা এবং কুমারের উপসর্গ আর সেটা শোচনীয় রূপে অসঙ্গত”। আমার মনে হয়, এই মন্তব্য করিবার সময়ে ভাষ্কর রবীন্দ্রনাথ, অষ্টা রবীন্দ্রনাথের উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন না। হৃদান্ত প্রেমকে প্রতিহত করিয়া হৃদান্ত হিংস্রতায় পরিণত করার পরে নাট্যকারের সম্মুখে এই সমস্যাই দেখা দিয়াছিল—কি উপায়ে নাটকের কাহিনীটিকে নাট্য-পরিণতি দান করা চলে, বিক্রমদেব-চরিত্রটিকে ‘ট্রাজিক’ করিয়া তোলা চলে। নাটকীয় ঘটনার স্বাভাবিক গতি রাণীর পিত্রালয়ের অভিমুখে এ বিষয়ে কোন সন্দেহই নাই; কিন্তু সমস্যা এই যে, কিরূপে কাশ্মীরকে কেন্দ্র করিয়া বিক্রমের জীবনে ট্রাজেডি ঘটানো যায়। ঘটনা এমন হইতে পারিত যে, রাজা কাশ্মীর আক্রমণ করিয়া নির্বিস্ফোরিত হিংসায় মত্ত হইলেন। —রাণীর পিতৃভূমিতেই পুরুষকারের প্রমাণ দিতে যাইয়া শেষ পর্যন্ত রাণীকেই হত্যা করিয়া বসিলেন। (“তপতী” নাটকে এইভাবেই অগ্রসর হইয়াছেন।) তাঁহার অতৃপ্ত কামনা চিরদিনের জন্ত অতৃপ্তই রহিয়া গেল। কিন্তু নাট্যকার এইরূপ পরিকল্পনার মধ্যে যান নাই; তিনি রাজাকে আরো জটিল পরিস্থিতির

মধ্যে রাখিয়া পরিণামকে আরো শোচনীয় করিতে চেষ্টা করিয়াছেন ; দুর্দান্ত হিংস্রতার বশেই রাজাকে চিরক্ষণ রাখেন নাই, রাজার যে মূল-প্রকৃতি সেই প্রকৃতির সহিত সঞ্চারী হিংসা-প্রবৃত্তির স্বপ্নের সৃষ্টি করিয়া চরিত্রটিকে আরো গভীর ও স্বন্দকরূপ করিয়া তুলিয়াছেন। এই প্রয়োজনেই কুমারসেন-ইলাব কাহিনী আসিয়াছে। ইলার “প্রবল প্রেম” “প্রেমস্বর্গচ্যুত” রাজাকে আবার প্রেমের নিক্ত স্পর্শে হিংসামুক্ত করিয়া তুলিয়াছে ; রাজাব দুর্দান্ত হিংস্রতাকে প্রশমিত করিয়া দিয়াছে ; তাই রাজা বলিয়াছেন—“বুদ্ধ নাহি ভাল লাগে”। কিন্তু রাজা ষাঁহাকে পাইবাব জন্ত অশান্ত চিন্তে—‘অন্তবেতে অভিশপ্ত হিংসাতপ্ত প্রাণ’ লইয়া জয়ধ্বজা স্বন্ধে বহিয়া দেশ-দেশান্তরে, বেড়াইতেছেন সেই “প্রেমময়ী” কোথায় ? তাই তাঁহার কাছে—“শাস্তি আবো অসহ দ্বিগুণ”। এই শাস্তিই তাঁহার আন্তরিক কামনা, এবং এই শাস্তি পাওয়ার উপায় সম্মুখে না থাকাতেই—“শাস্তি আবো অসহ দ্বিগুণ”। ইলাব প্রবল প্রেমের আকর্ষণে রাজাকে আবার প্রেমের বাজ্যের দিকে টানিয়া লইয়া গিয়াছে। তাই রাজাব মধ্যে বিষম শাস্তি—তাই কুমারসেনকে চাহেন তিনি প্রেমে বন্দী কবিতো আব—“আব-কেহ”ব জন্ত অন্তরে, তাঁহার হতাশ ক্রন্দন।

কিন্তু পর্বোক্ত পবিত্রপুত্র জন্ত রাজা যে আয়োজন করিলেন তাহাও বিপর্যাস্ত হইয়া গেল। না ঘটাইতে পাবিলেন কুমারসেনের সহিত ইলাব মিলন, অধিকন্তু নিজেব বাণীব সহিত মিলনের সম্ভাবনাও চিরতবে তিবোহিত হইয়া গেল। অন্তর্দাহের তীব্র জ্বালার সহিত চিব-অপবাদের গ্লানি মিশিয়া রাজাব শোচনীয়তাকে তীব্রতব করিয়া তুলিল। এখন, এই পরিকল্পনা করা সঙ্গত হইয়াছে কি অসঙ্গত হইয়াছে, পবে বিচার করা যাইবে ; কিন্তু এই পরিকল্পনার মধ্যে

কুব্বারসেন-ইলার উপাখ্যানের উপযোগিতা যে স্বীকার করা যায় না — ইহাই আমাদের প্রতিপাদ্য বিষয় (আর এই বিষয়টি বুদ্ধিসহকারেই প্রতিপাদিত হইয়াছে)। উপাখ্যানটিতে গীতিকাব্যিক উচ্চাঙ্গই থাকুক, আর যাহাই না থাকুক, কাহিনীটি বর্তমান পরিকল্পনায় একেবারে অবাস্তব নহে। ডাঃ রায় নিজেই স্বীকার করিয়াছেন — “প্রেমস্বর্গচ্যুত বিক্রম আপনাকে বুঝি বহুদিন পরে ফিনিসা পাইলেন, বহুদিন পরে বুঝি সত্য প্রেমজ্যোতির একটু আভাস পাইলেন, ইলাব মুখে বুঝি তাহার উদগ্র হিংস্র যুদ্ধোন্মত্ততা শীতল হইয়া আসিল, বুঝি ‘শিশির-শীতল প্রস্ফুটিত শুভ্রমেঘের’ একটি বিন্দুলাভ করিবার জন্ত আবার সেই পুরাতন দিনগুলিকে তাহার সব স্মৃতিস্বপ্নভাব লইয়া পাইবার জন্ত সমস্ত অন্তর তৃষিত হইয়া উঠিল।” আশ্চর্য্য। এত বুঝি বুঝি’ করিয়াও প্রজ্ঞের নীহাববাবু কাহিনীটির উপযোগিতা বুঝিলেন না কেন, ভাবিবার বিষয়। ইলাব “প্রবল প্রেমের’ সহিত হিংসোন্মত্তপতি রাজাকে ধাক্কা লাগাইবার প্রয়োজনীয়তা স্বীকার্য্য হইলে বা ধাক্কা লাগানো অসঙ্গত পরিকল্পনা না হইলে—কাহিনীটিকেও অবাস্তব বলা বুদ্ধিবুদ্ধ নহে। এই কাহিনীকে অবাস্তব বলিবার আগে প্রথমেই বলা উচিত যে, যে-পরিকল্পনার সাহায্যে নাট্যকার নাট্য-পরিণতি ঘটাইয়াছেন, সেই পরিকল্পনাই অ-মনস্তাত্ত্বিক এবং অসঙ্গত। রাজাকে উন্মত্ত হিংসায় অবিরামভাবে মাতাইয়া রাখিয়া নাট্য-পরিণতি ঘটানো উচিত ছিল, বর্তমান পরিকল্পনা অস্বাভাবিক তথা অসঙ্গত হইয়াছে — এইরূপ সিদ্ধান্তে না পৌঁছানো পর্য্যন্ত এ বিষয়ে চূড়ান্তভাবে এই কাহিনীকে অবাস্তব বলা উচিত নহে। আমার মনে হয় — নাট্য-পরিণতির যথার্থ রূপটি চোখে না পড়াতেই ভাষ্যকার রবীন্দ্রনাথ এবং ডাঃ নীহাববাবু অষ্টা-রবীন্দ্রনাথকে ঠিক অনুসরণ করিতে পারেন নাই। অষ্টা-রবীন্দ্রনাথ যে মনস্তাত্ত্বিক

সম্ভাবনার দিকে কাহিনীকে প্রসারিত করিয়াছেন তাহার প্রতি উপেক্ষা না থাকিলে দেখা যাইবে যে কুমারসেন শেখাংশে প্রাধান্য লাভ করিলেও রাজা বিক্রমদেবের ট্রাজেডির অন্ততম 'নিমিত্ত' রূপেই করিয়াছে। রাজার দুর্দান্ত হিংস্রতার আঘাত কুমারসেনকে নিহত করিয়া আত্মঘাতরূপে নিজের বুকে ফিরিয়া আসিল এবং এই ফিরিয়া আসাই বিক্রমদেবের ট্রাজেডিতে পূর্ণাহতি। গর্ভসন্ধির উচ্চচূড়া হইতে কাহিনীটিকে বা চরিত্রকে উপসংহারের দিকে সরলরেখায় লইয়া না যাওয়াতেই—ইলার প্রয়োজনীয়তা দেখা দিয়াছে। “তপতী” নাটকের পরিণামের সহিত এই নাটকের পরিণামের তুলনা করিলেই ধারণা স্পষ্ট হইয়া যাইবে।

‘রাজা ও রাণী’ নাটকের ক্রটি নাট্যকারকে খুবই পীড়া দিয়াছিল এবং ঐ ক্রটি সংশোধনের চেষ্টাও তিনি করিয়াছিলেন। ‘তপতী’ নাটকখানি সেই চেষ্টার ফল। কিন্তু ‘তপতী’ নাটকখানিকে “রাজা ও রাণী”র উন্নততর বা বিশুদ্ধতর সংস্করণ বলা যে চলে না, রবীন্দ্রনাথ নিজেও খানিকটা স্বীকার করিয়াছেন। ‘তপতী’ যথার্থই টালিয়া রাজা আয়োজন। “রাজা ও রাণী”র দোষ এড়াইতে যাইয়া নাট্যকার স্বভাবদোষে লিরিক-দোষ হইতে নিজেকে মুক্ত করিতে যেমন পারেন নাই, তেমনি “রাজা ও রাণী”র অন্তর্দ্বন্দ্ব-মহিমার গুণটিও হারািয়া ফেলিয়াছেন। “রাজা ও রাণী”র বিক্রমদেব এবং “তপতী”র বিক্রমদেব প্রধান ভাব-বন্ধের তথা অন্তর্দ্বন্দ্বের দিক দিয়া এক ব্যক্তি নহে। তদ্রূপ স্মিত্রাও এক নহে। “রাজা ও রাণী”র বিক্রমদেব যেখানে প্রেমের খাতু দিয়া গড়া, “তপতী”র বিক্রমদেব সেখানে রাজ-অভিमानে গড়া। তেমনি “রাজা ও রাণী”তে স্মিত্রা মূলতঃ যেখানে প্রেমসী ও মহিষী, সেখানে “তপতী”তে স্মিত্রা ‘কাশ্মীর-কন্যা’ এবং কাল-ভৈরবের মানস-কন্যা। আসলে পরিকল্পনার

দিক দিয়া “রাজা ও রাণী” এবং “তপতী” দুই খানি ত্রিভুজের নাটক।

কেন্দ্রীয় চরিত্র বিশ্লেষণ

এক্ষেণে মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণে কাহিনীটির যেরূপ প্রকাশ পাইতে পারে, তাহা সতর্কতার সহিত অন্বেষণ করিলেই ‘রাজা ও রাণী’ নাটকের উপস্থাপ্য বিষয় সম্যক জানা যাইবে। এই জন্ত কেন্দ্রীয় চরিত্রটির (বিক্রমদেব) বিশ্লেষণই যথেষ্ট।

* রাজা বিক্রমদেব জালন্ধরের অধিপতি আর প্রেমিক বিক্রমদেব কাম্মীর-কন্তা জালন্ধর-মহিষা রাণী সুমিত্রার প্রণয়-ভিখারী। বিক্রমদেবে এই দুই ব্যক্তিত্বের নির্বিরোধ সমন্বয় ঘটিতে পারে নাই। প্রেমিক বিক্রমদেব মোহ-স্বভাব, প্রেম তাহার মধ্যে মোহের অন্ধ আবেগে পরিণত হইয়া, অতৃপ্তির অনির্বাক্য অশান্তি সৃষ্টি করিয়াছে। সুমিত্রাকে তিনি বাসনার মাকড়সার-জালের মধ্যে বাঁধিয়া ভোগ করিতে চাহেন,—সংসারের সমস্ত কর্তব্যেব বন্ধন হইতে ছিনাইয়া লইয়া সুমিত্রাকে তিনি অন্তর-নিবাসিনী করিতে চাহেন। তাঁহার একান্ত বাসনা—“সংসারের কেহ নয়, অন্তরের তুমি ; অন্তরে তোমাব গৃহ—আর গৃহ নাই—বাহিরে কাঁছক পড়ে বাহিরের কাজ।” সুমিত্রা যতই তাঁহাকে স্মরণ করাইতে চাহেন—“অন্তরে প্রেমসী তব, বাহিবে মহিষী” ততই ক্ষুব্ধ হন—তাঁহার ‘বাজ’-সত্তাকে তিনি অস্বীকার কবিতো উত্তত হন, বলেন “নহি আমি রাজা”। এইরূপ মোহময় প্রেমে বিক্রমদেব আকণ্ঠ নিমজ্জিত। ফলে, “রাজ্যের বন্ধের পর সগর্বে দাঁড়ায়, বধির পাষণ-ক্ষুব্ধ অন্ধ অন্তঃপুর। রাজশ্রী দুয়ায়ে বসি অনাথার বেশে কাঁদে হাহা রবে”। অধিকন্তু, এই মোহের স্রোতে “রাণীর কুটুম্ব যত বিদেশী কাম্মীরী দেশ জুড়ে বসিয়াছে। রাজার প্রতাপ ভাগ করি লইয়াছে

খণ্ড খণ্ড করি.....বিদেশীর অত্যাচারে জর্জর কাতর কাঁদে প্রজা।
 অরাজক রাজসভা মাঝে মিলায় ক্রন্দন।” কিন্তু রাণী যত তাঁহাকে
 রাজ-মহিমায় প্রতিষ্ঠিত করিতে চেষ্টা করেন, রাজা তত রাজ্যের প্রতি
 বিরক্ত হইয়া উঠেন—রাজ্যকেই বাসনা পূরণের প্রতিবন্ধক বলিয়া মনে
 করেন—রাণী যত বলেন, ‘যাও রাজকাছে,’ রাজা বিক্রমদেব তত
 বলেন—“কোন কাজ নাই, প্রিয়ে, মিছে উপদ্রব। ধান্যপূর্ণ বসুন্ধরা,
 প্রজা স্নেহে আছে রাজকার্য্য চলিছে অব্যাহত—” কর্তব্যপালন তাঁহার
 কাছে আজ আত্ম-পীড়ন,—কর্তব্য কারাগার। মুগ্ধ রাজার আজও
 এক কথা—‘সকল কর্তব্য চেয়ে প্রেম গুরুতর।’ প্রেম ‘এই হৃদয়ের
 স্বাধীন কর্তব্য’।

রাণী যত বলেন—“এ রাজ্যের প্রজার জননী আমি। প্রভু,
 পারিনে গুনিতে আর কাতর অভাগা সম্ভ্রান্তের করুণ ক্রন্দন।
বুদ্ধ করো।” কিন্তু বিক্রমদেব মোহে একান্ত অটল—‘ভালো,
 বুদ্ধে যাব আমি। কিন্তু, তাব আগে তুমি মানো অধীনতা;
 তুমি দাও ধরা, ধর্ম্মাধর্ম্ম আত্মপর সংসারের কাজ সব ছেড়ে হও
 তুমি আমারি কেবল’। রাণী নিরুপায় হইয়া আত্মা চাহেন—
 “মহিষী হইয়া আপনি প্রজারের আমি করিব রক্ষণ”। রাজার
 মধ্যে আত্ম-বিশ্লেষণ জাগে—রাজ-সন্তার তত্ত্বাচ্ছন্ন জাগরণ ঘটে,
 রাজা বলেন “স্বার্থী হোক, স্নেহে থাক, এ রাজ্যের সবে! কেন
 দুঃখ, কেন পীড়া... কেন মাহুষের পরে মাহুষের এত উপদ্রব।
 দুর্ব্বলের ক্ষুদ্র স্বার্থ, ক্ষুদ্র শাস্তিটুকু, তার পবে সকলের শ্রেনদৃষ্টি
 কেন? যাই দেখি যদি কিছু খুঁজে পাই শাস্তির উপায়”। রাজা
 আদেশ দেন—“এই দণ্ডে রাজ্য হ’তে দাও দূর করে যত সব
 বিদেশী দস্যুরে”। কিন্তু কী বিড়ম্বনা—সেনাপতি নিজেই বিদেশী।
 রাজা নিরুপায়। রাণী স্মিত্রা উপায় স্থির করেন—“কালটৈত্তবাবব

পূজোৎসবে কর নিমজ্জন। সেদিন বিচার হবে। গর্বে অন্ধ দণ্ড যদি না করে স্বীকার, সৈন্তবল কাছাকাছি রাখিবো প্রস্তুত।” কিন্তু রাজার মধ্যে মোহের ঘোর তেমনি প্রবল। রাণীর ছুরারে তিনি—“কুধার্ত্ত কঙ্কালসার কান্দাল বাসনা”। রাণীর উপেক্ষার অশরীরী কশাঘাতে রাজার বিকৃত চিত্তে আত্মসমীক্ষা জাগে—“অপমার্ঘ আমি! দীন কাপুরুষ আমি! কর্তব্যবিমুখ আমি, অন্তঃ-পুরচারী! কিন্তু মহারাণী, সে কি স্বভাব আমার।………নহে তাহা। জানি আমি আপন ক্ষমতা। রয়েছে দুর্জয় শক্তি এ হৃদয়মাঝে, প্রেমের আকারে তাহা দিলেছি তোমারে।” কিন্তু তবু রাজার মোহ কাটে না। দেবদত্ত নায়কগণের বিদ্রোহের সংবাদ লইয়া প্রবেশ করিলে রাজা বিরক্ত হইয়া বলেন—“দেবদত্ত অন্তঃপুত্র নহে মন্ত্রণূহ।” রাণী কর্তব্যো-জাগ্রত রাজাকে বলেন—“মন্ত্রণার কী আছে বিষয়। সৈন্ত লগ্নে যাও অবিলম্বে…রক্ত-শোষী কীটদের দলন করিয়া ফেলো চরণের তলে।” রাজা কিন্তু রাণীর এই কর্তব্য-সচেতনতাকে অস্ব চিত্তে গ্রহণ করিতে অক্ষম। রাণীর আচরণ তাঁহার কাছে উপেক্ষা রূপে প্রতীয়মান—রাজা ক্ষুব্ধ অভিমানে বলেন—“আমি কি তোমার উপদ্রব অভিষাপ। ছুরদৃষ্ট, দুঃস্বপন, করলক্ষ্যকাটা। হেথা হতে একপদ নড়িব না বাণী। পাঠাইব সন্ধির প্রস্তাব—” রাজা স্তম্ভস্বপ্নে বিভোর থাকিতে চাহেন।

অগত্যা রাণী রাজার প্রেমেই রাজাকে ছাড়িয়া চলিয়া যান; রাজার হৃদয় শূন্যতায় হাহাকাব করিয়া উঠে। ‘বৃহৎ প্রতাপ’ লোক-বল অর্ধবল শূন্য, স্বর্ণপিঞ্জরের মতো মনে হয়—ক্ষুদ্র পাখী মত ক্ষুদ্র হৃদয়ের অভাবে—সব শূন্য, সব নিরর্থক হইয়া যায়। এই শূন্যতার বেদনা অভিমানে গুমরিয়া উঠে—“এমনি কি চিরদিন কাটিবে জীবন। সে দিবে না ধরা, আমি ফিরিব পশ্চাতে?”

...রাণীকে অন্তর হইতে বিদায় দিতে চাহেন—কিন্তু ‘পলাও পলাও নারী’ বলা এক কথা, আর হৃদয় হইতে হৃদয়-বাসিনীকে বিদায় দেওয়া আর এক কথা। রাজা রাণীর চোখের এক বিন্দু জলের জন্ত ব্যাকুল,—অন্তর্বেদনা তাহার অসহ। আক্ষেপ উৎক্লিষ্ট হয়—“অন্তর্যামী দেব, তুমি জান, জীবনের সব অপরাধ তাকে ভালো-বাসা ; পুণ্য গেল, স্বর্গ গেল, রাজ্য যায়, অবশেষে সেও চলে গেল।”

ক্রমে আক্ষেপ বেদনার চাপে উত্তেজনায় রূপান্তরিত হয়—কাত্ত-ধর্মের জন্ত, রাজধর্মের জন্ত রাজা প্রস্তুত হন। কিন্তু আসলে এই প্রস্তুতি অবিমিশ্র পুরুষকারের জন্ত নহে—ইহা যেন আত্মকৃত অপরাধের জন্ত প্রায়শ্চিত্তের চেষ্টা। রাজা যতই বলুন—“আমারে পশ্চাতে ফেলে চলে গেছে চোর, আপনারে পেয়েছি কুড়িয়ে। আজি সধা, আনন্দের দিন।” কিন্তু এই কথা অন্তরের কথা নহে, ইহা সম্পূর্ণ মোখিক—রাজাই স্বীকার করেন—“বন্ধু, বন্ধু, মিথ্যা কথা, মিথ্যা এই ভান ! থেকে থেকে বজ্রশেল ছুটিছে, বিঁধিছে মর্মে।”

এই জ্বালাই রাজার মধ্যে তীব্র উত্তেজনা-বুড়ুকা হইয়া দেখা দিয়াছে। তাই তিনি চাহেন—‘উদগ্র সংগ্রাম, বুকে বুকে বাহতে বাহতে—অতিতীব্র প্রেমালিঙ্গন সম।’ “রক্তে রক্তে মিলনের শ্রোত—অস্ত্রে অস্ত্রে সংগীতের ধ্বনি।” এই উদ্দীপ্ত উত্তেজনায় প্রেরণা—“আগে আমি আপনারে করিব মার্জনা ; অপযশ রক্ত-শ্রোতে করিব ক্ষালন।” তাহার তৃপ্তিব স্বরূপ—“কে বলিবে আজি মোবে দীন কাপুরুষ ! কে বলিবে অন্তঃপুরচারী।”

তাঁহার মোখিক সান্ত্বনা—চূর্বল আত্ম-সমর্থন, “হিংসা এই হৃদয়ের বন্ধনমুক্তির সূত্র ! হিংসা জাগরণ ! হিংসা স্বাধীনতা !”

একদিন শক্তি-সত্তা ছিল প্রেম-সত্তার দ্বারা আচ্ছন্ন, আজ ‘প্রেম-সত্তার’ প্রত্যক্ষ প্রকাশ ব্যাহত, তাই শক্তি-সত্তাকে আশ্রয় করিলাই উহা

আজ হিংসার আকারে প্রকাশ খুঁজে। যে তেজ একদিন প্রেম-রূপে একান্ত আবেগে রাণীর দিকে ধাবিত ছিল, তাহাই আজ বিকৃত শক্তিরূপে—অন্ধভাবে, কাপুরুষতাকে ক্ষয় করিতে, অন্তঃপুর-চারিতাকে নিঃশেষ করিতে উন্নত। এই উন্নততাই যুদ্ধের আকারে অভিব্যক্ত। বাজমহিমাকে নিঃকলঙ্ক করিয়াই তিনি নিজেকে মার্জনা করিতে পারেন। তাই রাণী স্তমিত্রা সোদর শত্রুরের সাহায্যে যুধাজিৎ ও জয়সেনকে বন্দী করিয়া যখন রাজ্যের শিবিরে প্রবেশ করিতে অগ্রসর রাজা বিক্রমদেব সাক্ষাৎকার প্রত্যাখ্যান করেন। যে অপযশকে রক্তশ্রোতে কালন করিতে তিনি বাহির হইয়াছেন, সেই অপযশের ডালি লইয়াই রাণী দর্শনপ্রার্থী। যুধাজিৎ জয়সেনকে বন্দী করিয়া বাণী রাজ্যের রাজমহিমাকেই দীন করিয়া দিয়াছেন। এই দীনতা তাঁহার অসহ্য। এই বাজমহিমার দৈত্রেই বাণী রাজাকে ছাড়িয়া গিয়াছেন;—দৈত্রেয় ছায়াটুকু আজ তাঁহার অসহ্য—সে দৈত্রে যেই ঘটক,—এমন কি রাণীর হাতের দেওয়া হইলেও তাহা অগ্রাহ্য—বোধ হয় আরো অসহ্য। বন্দী বিদ্রোহীরা রাজাকে যাহা বলিয়াছে—“আমরা তোমারই প্রজা, অপবোধ করে থাকি তুমি শাস্তি দিবে। একজন বিদেশী এসে আমাদের অপমান করবে এতে তোমাকেই অপমান করা হল—যেন তোমাব নিজ রাজ্য নিজে শাসন কববাব ক্ষমতা নেই। একটা সামান্য যুদ্ধ, এব জগ্গ অমনি কাশ্মীর থেকে সৈন্ত এল, এর চেয়ে উপহাস আর কী হতে পারে।”—এই কথা না বলিলেও রাজা বাজমহিমাকে থর্ব করিতে পারিতেন না। দেবদত্ত ঠিকই ধবিয়াছেন—“একটা যুদ্ধ করবার ছুতো। রাজা এখন যুদ্ধ ছাড়তে পারছেন না।” তাই যুধাজিৎ যেই বলিয়াছেন—“পলাতক অপরাধী সহজে নিষ্কৃতি পায় যদি রাজদণ্ড ব্যর্থ হয় তবে।” জয়সেন যুক্তি দিয়াছেন—“সিংহাসনে

দিবে আসি কলঙ্কের ছাপ।” রাজা চিন্তার হাত এড়াইবার জুই—
 “কার্য্যপ্রোতে আপনারে ভাসাইয়া” দেন, কার্য্যবেগের স্পর্শে অবিশ্রাম
 গতিস্থ লাভ করিতে চাহেন। কুমারসেনকে তাঁহার চাইই চাই
 —“সে না হলে সুখ নাই নিদ্রা নাই মোর। শীঘ্র না পাইলে তাকে
 সমস্ত কাশ্মীর আমি ধও দীর্ণ করি দেখিব কোথা সে আছে।”
 রাজা তাহার কামনার স্বরূপ বুঝিতে পারেন না, তাই বিস্মিত
 হইয়া ভাবেন—“এ কী দৃঢ়পাশে আমারে করেছে বন্দী শত্রু পলাতক।”
 তাঁহার “সচকিতে সদা মনে হয়, এই এল, এই এল, ওই দেখা
 যায়...” কুমারসেনকে পাওয়ার জুই বাজার এই উৎকণ্ঠিত প্রতীক্ষা
 এবং ব্যাকুলতার সহিত চাপা বেদনার রেশ যেন মাথানো
 রহিয়াছে। কুমারসেনের সহিত নিশ্চয়ই “আর-কেহ”কেও পাওয়া
 যাইবে—এই অব্যক্ত কামনাই যেন ঐ ব্যাকুলতার সৃষ্টি করিয়াছে।
 দৃঢ়পাশে রাজাকে বন্দী করিয়াছে।

রাজার হিংস্র উত্তেজনা প্রথম চমকিত বাধা পায়—শাওড়ী
 রেবতীর “গুপ্ত লোভ বক্র রোষ, দীপ্ত হিংসাতৃষা”—কলুষিত চরিত্র
 দর্পণে আপনার বিকৃত রূপের আভাস দেখিয়া। তাঁহার অন্তরাঙ্গা
 অপরাধে—হীনতাবোধে সঙ্কুচিত হইয়া হাহাকার করে—“হে বিক্রম
 ক্ষান্ত করো এ সংহাব-খেলা, এ শ্মশান-নৃত্য তব থামাও থামাও,
 নিবাও এ চিতা।” বিক্রমদেব নিজের প্রকৃত সত্তাকে উপলব্ধি
 করেন—উপলব্ধি করেন “এ হিংসা আমার চোর নহে,
 ক্রুর নহে, নহে ছদ্মবেশী।” আপনার হিংস্রতাকে ব্যাখ্যা করেন
 —‘প্রচণ্ড প্রেমের মতো প্রবল এ জ্বালা, অপ্রভেদী সর্ব্বগ্রাসী
 উদ্দাম উন্মাদ ছুঁগিবার।’ এবং ঘোষণাও করেন—“একদিন
 দিব বুঝাইয়া, নহি আমি তোমাদের কেহ। নিরাশ করিব এই
 গুপ্ত লোভ বক্র রোষ দীপ্ত হিংসাতৃষা।” রাজার এই আত্মোপলব্ধি,

তাঁহার হিংসার গতিবেগকে যেন রুদ্ধ করিয়া দেয়। যে রাজা একদিন বলিয়াছেন—“যুদ্ধ চাই আমি। রক্তে রক্তে মিলনের স্রোত—অন্ত্রে অন্ত্রে সংগীতের ধ্বনি,” সেই রাজা বলেন—“একা আমি যাব সেথা যুগ্মরার ছলে।”

তারপর, ত্রিচূড়ের প্রমোদবনের মধুর শান্তি তাঁহার মধ্যে শান্তি-অনুভব-বন্ধকে স্পন্দিত করিয়া তুলে—রাজা স্বরণ করেন—“শান্তি যে শীতল এত, এমন গম্ভীর, এমন নিস্তরক তবু এমন প্রবল উদার সমুদ্রসম, বহুদিন ভুলে ছিছু যেন।” এই শীতল শান্তির স্পর্শেই হারানো শান্তির স্মৃতি এবং আক্ষেপ জাগে—“এমনি নিভৃত সুখ ছিল আমাদের, গেল কার অপধায়ে। আমার কি তার যার-ই হোক—এ জনমে আর কি পাব না।” রাজার প্রেমতৃষ্ণার্ত্ত হৃদয় কেবল অন্ততাপ বহন করিয়া দিন যাপন করিতে চাহে না—নব-প্রেমের স্পর্শ চাহে (এই চাওয়াটুকু রাজা বিক্রমদেব-চরিত্রটিকে খুবই খেলো করিয়া দিয়াছে); ইলাকে দেখিয়া তিনি মুগ্ধ হন—কিন্তু ইলার হৃদয়কেও তিনি জয় করিতে পাবেন না। জানিতে পারেন—ইলার প্রেমাস্পদ কুমাবসেন এবং পরীক্ষা করিয়া দেখেন যে ইলাব প্রেম ঐকান্তিক—‘প্রবল প্রেম’। ইলাব ঐকান্তিক প্রেমের মহিমা তাঁহাব প্রেমিক-সত্তাকে আবাব জাগাইয়া তুলে। “প্রেমস্বর্গচ্যুত” স্বর্গের ভ্রান্তি দিয়া আপনাকে সাস্থ্য দিতে চায়। প্রত্যক্ষ পরিতৃপ্তির উপায় হাত-ছাড়া বলিয়া পবোক্ষ পরিতৃপ্তিব পথেই আত্মতৃপ্তিকে কুড়াইতে চাহে—নিরুপায় পরিতৃপ্তি-কামনা জাগে—‘প্রেমস্বর্গচ্যুত আমি তোমাদের দেখে ধ্বংস হই।’ রাজা যুদ্ধের মধ্যে আর উত্তেজনা পান না—“যুদ্ধ নাহি ভাল লাগে।” কিন্তু যুদ্ধবিরতিজনিত যে শান্তি সে শান্তিও যে তাঁহার দ্বিগুণ অসহ্য। গতি আজ, আর সুখ দেয় না, অথচ স্থিতির মধ্যে ফিরিয়া

যাইতেও তাঁহার মন চাহে না, কারণ স্থিতি তাঁহার শূণ্যতার হাহাকারে পরিপূর্ণ। যাহাকে লইয়া স্থিতির মাধুর্য্য সেই প্রেমময়ীর জন্ত তাঁহার অন্তর করুণ আক্ষেপে উদ্ভাসিত হইয়া উঠে—

“আমি কোন্ স্থখে ফিরি দেশ দেশান্তরে স্বপ্নে বহে অমরধ্বজা—
অন্তরেতে অভিশপ্ত হিংসাতপ্ত প্রাণ।” অন্তরাত্মা আর্তনাদ করিয়া উঠে—“কোথা আছে কোন স্নিগ্ধ হৃদয়ের মাঝে—প্রসুটিত শুভ্র প্রেম শিশিরশীতল। ধূয়ে দাও, প্রেমময়ী, পুণ্য অশ্রুজলে এ মলিন হস্ত মোর রক্তকলুষিত।” তাঁহার অন্তর্জালা, বহির্গুণী হিংসা-শিখায় আর কাহারো দিকে ধাইয়া যাইতে চাহে না,—নিজের অন্তরকেই গোপন দহনে ঘিরিয়া রাখে। রাজা যেন দেহে-মনে পরিপ্রাস্ত—অবসন্ন। এই করুণ অবসাদে—অতৃপ্তি এবং নৈরাশ্রের শূণ্যতায়—রুদ্ধকণ্ঠ অভিব্যক্তির মত রাজার কাকুণ্ড মৌন-মুখর। এই নৈরাশ্রের অকুলতার মধ্যে শেষ আশ্রয়ের মত জাগিয়া আছে—
ইলা ও কুমারসেনেব মিলনের আকাজ্জকটুকু। তাই দেবদত্তের প্রতি তাঁহার নির্দেশ,—“বন্ধু ফিবে চলো দেশে।.....এক কাজ বাকি আছে.....অরণ্যে কুমারসেন আছে লুকাইয়া.....সথে তার কাছে যেতে হবে। বোলো তাবে, আব আমি শত্রু নহি। অস্ত্র ফেলে দিযে বসে আছি প্রেমে বন্দী করিবারে তাবে।” কিন্তু তাঁহাকে না পাওয়ার বেদনায়—হিংসাতপ্ত অভিশপ্ত প্রাণ লইয়া তিনি দেশ দেশান্তরে কক্ষচ্যুত গ্রাহেব মত ঘুরিয়া বেড়াইয়াছেন, যাহাকে পাওয়ার একান্ত কামনা আজ অভিমানের অন্তরালে বসিয়া গুমরাইয়া কাঁদিতেছে, তাঁহার কথাকেও রাজা চাপিয়া রাখিতে পারেন না; নিরুদ্ধ আবেগে বলেন—“আর, সখা—আর-কেহ যদি থাকে সেথা—যদি দেখা পাও আর-কারো—” দেবদত্তকে দেখিয়া রাজার নৈরাশ্রের গাঢ় অন্ধকার কেমন যেন পাতলা হইয়া যায়। রাজার মধ্যে

আশার আলো জলে—“আবার আসিবে ফিরে সেই পুরাতন দিন মোর, নিয়ে তার সব সুখভার।” এই গোপন আশা লইয়াই রাজা কাশ্মীরে গমন করেন—কুমারসেন-ইলার মিলনকে সুপ্রতিষ্ঠ করিবার জন্ত,—“আর কেহ”কে পাওয়ার আশাও তাঁহার সঙ্গে সঙ্গেই থাকে। বিক্রমদেব তাই আশা-উদ্দীপনায় উৎসাহী—মন তাঁহার নূতন চরিতার্থতার আনন্দে অনেক পরিমাণে প্রসন্ন। রাজা সোৎসাহে দেবদত্তকে বলেন—“করিব রাজার মতো অভ্যর্থনা তারে।... পূর্ণিমা নিশীথে আজ কুমারের সনে ইলার বিবাহ হবে, কবেছি তাহার আরোজন”। রাজা এই পরোক্ষ পরিতৃপ্তির মধ্যেই কৃতার্থতার আনন্দ পান। শিবিকার আগমন সংবাদে রাজা আনন্দোৎফুল্ল কণ্ঠে নির্দেশ দেন—“বাণ্য কোথা বাজাইতে বেলো।” অভ্যর্থনা কবিবার জন্ত নিজেও অগ্রসর হইয়া যান। কিন্তু কৃতকর্মের ফল বজ্রপাতের ভীষণতা এবং আকস্মিকতা লইয়া দেখা দেয়।

মোহময় প্রেম তাঁহার মধ্যে অনির্বাক্য অতৃপ্তির অন্তর্দাহ হইয়া আছে, আর সেই মোহময় ভালোবাসা ব্যাহত হইয়া যে অন্ধ হিংসার রূপে বিশ্বকে আঘাত করিয়া আত্মহুঁপ্তি খুঁজিয়াছে, তাহারই এক আঘাত ‘চির-অপরোধের’ আত্ম-মানি রূপে রাজাকে গ্রাস করিতে ফিরিয়া আসিয়াছে। অন্ধ হিংসার আঘাত কুমারসেনকে ‘আত্মহত্যা’ করিয়া আত্মসম্মান রক্ষা করিতে বাধ্য করিয়াছে। সুমিত্রা কুমারের কতিপয় শির স্বর্ণধালে লইয়া প্রবেশ করিয়া — রাজার উৎসব-আয়োজনের দীপগুলিই নিবাইয়া দেয় না — অপ্রত্যাশিত আঘাতে রাজাকে বিশ্বমে ও বিম্বাদে নির্বাক করিয়া দেয়। যে গোপন-আশার উৎসাহে উজ্জীবিত হইয়া রাজা কাশ্মীরে আসেন সেই আশার আলোও এক ফুৎকারে নিবিয়া যায়। সুমিত্রাও রাজাকে ক্ষণপ্রভার মত আশার আলোয় আলোকিত করিয়া অন্ধকারকে গাঢ়তর করিয়া দিয়া চিরবিদায় গ্রহণ করেন।

অহুতাপ এবং চির-অপরাধের মানিতে রাজার হৃদয় আচ্ছন্ন ও অবসন্ন হইয়া যায়। এমনি করিয়া নিবিহার জন্তই বোধ হয় তাঁহার আশার-আলো কণিকের জন্ত উজ্জ্বল হইয়া উঠে। (বিশেষ দ্রষ্টব্য এই যে—এই বিক্রমদেব এবং তপতীর বিক্রমদেব ভাবে ও পরিকল্পনায় এক নহে)।

নাটকের এই পরিকল্পনা ভাবসত্যের দিক দিয়া আপত্তিকর হইতে পারে না, বরং ইহাই সত্য যে পরিকল্পনাটির মধ্যে মনস্তাত্ত্বিক গতিবিধির বিশেষ একটি জটিল রূপ প্রকাশিত হইয়াছে। তবু এ কথা স্বরণে রাখা আবশ্যক যে উপ-আখ্যানটি অনাবশ্যক না হইলেও, যে-ভাবে উপস্থাপ্ত হইয়াছে তাহাতে অনাবশ্যক ভাবে জায়গা জুড়িয়াছে — অর্থাৎ ইলা-কুমারসেনের দৃষ্টান্তগুলি ‘প্রত্যক্ষ-নেতৃচরিত্র’ না করায় নিরপেক্ষ বলিয়া প্রতীয়মান হয় — নাটকীয় প্রয়োজনকে অতিক্রম করিয়া ইহা নিরপেক্ষ স্বকীয়তা বিস্তার করিয়াছে, এই বিস্তারটুকুই অবাস্তব বলা যাইতে পারে। মোটকথা, ইলা-কুমারসেনের প্রেমকে অত প্রত্যক্ষবৎ না করিয়া পরোক্ষ বিরতিব সাহায্যে উদ্দেশ্য সিদ্ধ করাই উচিত ছিল। তাহা হইলে — সমগ্র উপ-আখ্যানটিই পরিত্যজ্য বলিয়া বিবেচিত হইতে পারিত না। এই কারণেই — তৃতীয় অঙ্ক হইতে ঘটনা-বিব্রাণে বেশ খানিকটা শিথিলতা বা বিচ্ছিন্নতা দেখা দিয়াছে। প্রধান ঘটনার অভিমুখী করিয়া ঘটনা স্থাপন করিতে পারেন নাই বলিয়াই উপখ্যানটি এক-কেন্দ্রিক হইয়া দাঁড়ায় নাই — মূল কাহিনীটি শেষদিকে দ্বিধা-বিভক্ত হইয়া উঠিয়াছে। এই দ্বিধা-বিভক্তি একেবারে অস্বাভাবিক ও অসঙ্গত যেমন নহে, তেমনি ইহা নাটকীয় উপযোগিতায়ও কম শক্তিমান নহে। শাখা নদীটি মূলস্রোতে আসিয়া মিশিবার স্থানে যেমন একটা আলোড়ন ও

ব্যাপকতা সৃষ্টি করে, উপ-আখ্যানটিও সেইরূপ নাটকের উপসংহারকে ভাব-ভীত করিয়া তুলিয়াছে।

চরিত্র-পরিকল্পনা

(ক) রাজা বিক্রমদেবের চরিত্রের রূপ-রেখা যাহাই হউক, চরিত্রটির মধ্যে দুই একটি অসঙ্গতি বা ত্রুটি না পাওয়া যায় এমন নহে। প্রথমেই যে পুরোহিত-বিরাগ এবং নিন্দা দিয়া আরম্ভ করা হইয়াছে, তাহার উপযোগিতা একটুও দেখানো হয় নাই। তারপর প্রথমেই রাজার মুখে — “বশ করিবার নহে নৃপতি, রমণী” — চরিত্রটির আসল প্রবৃত্তির বিরোধী, এবং বাক্যটি চরিত্রের কোন ধর্মকেই ব্যক্ত করিতে পারে নাই। এমন কথাও বলা চলে না যে, ঐ কথাটির দ্বারা চরিত্রের মূল ভাবটিকেই গোপন করিবার চেষ্টা ব্যক্ত হইয়াছে। কারণ ঐরূপ পরিকল্পনা ব্যক্তই হয় নাই। তৃতীয়তঃ রানীর প্রতি ঐকান্তিক আসক্তির সত্তাটি আসংজ্ঞান স্তরে যাইয়া দাঁড়াইলেও তাহার ক্রিয়া আভাসিত না রাখিয়া অন্ততঃ দুই একটি স্থলিত শব্দে আভাষিত করা উচিত ছিল — অবশ্য স্বপ্নের রূপেই। চতুর্থতঃ ত্রিচূড়ের উপবনে নব প্রেমের আকাজক্ষা দেখা দেওয়ায়, ‘রানী-কামনা’-বন্ধের জোর বেশ খানিকটা হালুকা হইয়া পড়িয়াছে। এই স্থলটি রাজার চরিত্রের সর্বাপেক্ষা মারাত্মক দুর্বলতা এবং অসঙ্গতি।

(খ) রানী সুমিত্রা চারিটি ব্যক্তিত্বের সমবায়ে গঠিত। সুমিত্রা প্রেমসী, সুমিত্রা মহিষী, সুমিত্রা কান্দীর-কন্যা, সুমিত্রা ভগিনী। চরিত্রে এই ব্যক্তিত্ব-সমূহের সন্তোষজনক সমবায় ঘটিতে পারে নাই। সুমিত্রা প্রথম দিকে অতি-সামান্য প্রেমসী এবং অসামান্য মহিষী এবং শেষ দিকে ভগিনী এবং কান্দীর-কন্যা।

প্রত্যাখ্যাত হইবার পরে — “সঁপিলাম এ জীবন মোর তোমার লাগিয়া” বলিয়া ভ্রাতার কাছে আত্মসমর্পণ করিলেও, এ কথা সকলেই বলিবে যে, রাণীর প্রেয়সী-চেতনা বা ‘প্রজার-জননী’-চেতনা নিষ্ক্রিয় ও নিস্তব্ধ হইয়া গিয়াছে। “রাজারে মার্জনা করো”—এই অমুরোধটুকু ছাড়া প্রেয়সীর কোন পরিচয়ই আর পাওয়া যায় না। মহিষী তো একেবারেই নীরব। হিংসোন্মত্ত বাজাকে নিবৃত্ত করিবার জন্ত প্রেয়সী-সুমিত্রা কোন সন্তোষজনক চেষ্টা করেন নাই, তেমনি প্রজাদের জন্তও মহিষী-সুমিত্রার দয়্য ভুলিয়াও কান্দে নাই, একবার মাত্র সামান্য নারী সুমিত্রাকে আক্ষেপ কবিত্তে শোনা যায়—

“আমি দুর্ভাগিনী নারী কেন আসিলাম

অন্তঃপুর ছাড়ি ।.....”

কিন্তু এখানে সুমিত্রা বুদ্ধিহীন — ব্যক্তিস্ববিহীন এবং ভ্রাতার “পদপ্রাপ্তে মোন ছায়া”। ভগিনী-চেতনাই এখানে প্রবল। কিন্তু ভগিনী এবং কাশ্মীর-কন্তাব চেতনার পরিধির মধ্যে আবদ্ধ হইয়া থাকিবার মত কাবণ নাটকে খুব স্পষ্ট হইয়া ফুটে নাই।

তাবপব চরিত্রটিতে স্ব-বিবোধী ভাবও দেখা যায় — তিনি নিজে বাজকার্য্যে হাত দিতে কুণ্ঠাবোধ করেন নাই, বরং মহিষীর আত্মপ্রতিষ্ঠাব জন্ত অনেক কিছুই কবিয়াছিলেন, কিন্তু যখন বেবতী (খড়া) বাজকার্য্যে হস্তক্ষেপ করিলেন, তখন তিনি বলিয়া উঠিলেন—“ধিক পাপ। চূপ করো মাতা! নারী হয়ে রাজকার্য্যে দিযো না দিযো না হাতহেথা হতে চলো ফিরে দয়্যামায়াহীন ওই সদা-ঘূর্ণমান কৰ্ম্মচক্র ছাড়ি ।.....যুদ্ধ, স্বন্দ, রাজ্যরক্ষা আমাদের কার্য্য নহে।”

এই হিসাবে সুমিত্রা খুব অগঠিত নহে — সব কয়েকটি ব্যক্তিস্বের

পারস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার স্বন্দে চরিত্রটি একক শক্তিক্ষেত্র হইয়া উঠিতে পারে নাই। তাই চরিত্রটি ‘কিন্তু’র অধীন হইয়া রহিয়াছে। সুতরাং চরিত্রটিকে খুব পরিষ্কৃত বলা চলে না। ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় অবশ্য লিখিয়াছেন — “সমগ্র নাটকটিতে প্রায় সবগুলি চরিত্রই অপরিষ্কৃত, বিশেষ করিয়া বিক্রম ও সুমিত্রার... ..।” ডাঃ রায়ের সহিত সম্পূর্ণ একমত হওয়া যায় না এবং এই কারণেই যায় না যে রাণী সুমিত্রা দ্বিতীয় পর্যায়ে তাঁহার অতীত সত্তাকে একেবারেই যেন হারাইয়া ফেলিয়াছেন। শৈশব-স্মৃতির সন্মোহনের আওতায় আবদ্ধ হওয়ায় সুমিত্রা প্রেয়সী ও মহিষী-সত্তা সম্বন্ধে একেবারেই অচেতন হইয়া পড়িয়াছেন। এই চেতনাহীনতা চরিত্রের পরিষ্কৃতিতাব পরিপন্থী।

(গ) দেবদত্ত ‘রাজা ও রাণী’ নাটকের অল্পতম প্রধান আকর্ষণ। দেবদত্ত “রাজার বাল্যসখা ব্রাহ্মণ”। তাই বয়স্কের স্বাধীনতা তাঁহার আচরণে সর্বদাই পরিষ্কৃত। ইহা ছাড়াও তাঁহাব বড় বৈশিষ্ট্য—চিন্তাকর্ষক বৈশিষ্ট্য—শ্লেষ-বক্রোক্তি-পটুতা। যাগ-যজ্ঞ-বিধি ঋতি-স্মৃতি বিস্মৃতির জলে ঢালিয়া দিলেও ভাষা ও ভাবেব উপর শাসনটি খুবই আছে।” এই ‘শ্লেষ-বক্রোক্তির বচনা-রসে ভরপুর থাকে বলিয়া দেবদত্তের বচন অপ্রিয় সত্যকেও প্রীতিকর করিয়া তুলে। এই মুখের বা মস্তিষ্কের বৈশিষ্ট্য ছাড়াও আর একটি বড় বৈশিষ্ট্য আছে; এই বৈশিষ্ট্য—বুকের বা হৃদয়ের বৈশিষ্ট্য। রাজাকে সে হৃদয় দিয়া ভালবাসে এবং সত্যই সে সম্পদে-বিপদে বন্ধু এবং অকৃত্রিম বন্ধু। দেবদত্ত রাজাকে হৃদয় খুলিয়াই আপনাকে দেখাইয়াছে—

“সখা, এ হৃদয় মোর জানিও তোমার।

কেবল প্রণয় নয়, অপ্রণয় তা

সে ও আমি সব অকাতরে, রোমানল

লব বন্ধ পাতি.....”

তাহার এই প্রকৃতি হইতেই স্ত্রী নারায়ণীর কাছে এই উক্তি বাহির হইয়াছে—“রাজাকে সাহস করে দুটো ভালো কথা বলে এমন বন্ধু কেউ নেই। আমি তো আর থাকতে পাচ্ছি নে—আমি চলুম।” দেবদত্ত উচিত বক্তা কিন্তু হৃদয়বান রসিক। সে শুধু রাজাকেই উচিত কথা বলে না, ‘রাস্তা থেকে কুড়িয়ে কুড়িয়ে যত রাজ্যের ভিক্ষুক’ও ছুটাইয়া আনে।

(ঘ) চন্দ্রসেন কাশ্মীর-রাজ—সুবরাজ কুমারসেনের এবং স্নমিত্রার খুল্লতাত। চন্দ্রসেন এককথায় ধান্মিক-সুজন এবং—কর্তব্যাপরাধ। স্বার্থবুদ্ধি তাঁহার শর্ম্ম-বোধকে আচ্ছন্ন করিতে পারে নাই এবং তাঁহার হৃদয়কেও পৈশাচিক প্রবৃত্তি অধিকার করিতে সক্ষম হয় নাই। খুল্লতাতেই স্নেহ হইতে তিনি কুমারসেনকে বঞ্চিত করিতে চেষ্টা করেন নাই, তাই তাঁহার স্নেহময় আদেশ—“দর্পমদে ইচ্ছা করে বিপদে দিয়ো না ঝাঁপ। আশীর্ব্বাদ করি, ফিবে এসো জয়গর্বে অক্ষত শরীরে পিতৃসিংহাসন পরে।” স্ত্রী রেবতীর মত পানীয়সী এবং পিশাচী নারীর অবিরাম প্ররোচনা ও এই চন্দ্রসেনের স্বভাব-সৌজ্ঞাত্যকে বিকৃত করিতে পারে নাই—ইহাই সর্ব্বাপেক্ষা আশ্চর্য্যের কথা। রাজার প্রতিটি কার্য্যকে এবং আচরণকে রাণী রেবতী ষড়যন্ত্রেব দৃষ্টিকোণ হইতে ব্যাখ্যা করিতে চেষ্টা করিলে, চন্দ্রসেন নিজেকে প্রকাশ না করিয়া পারেন নাই—রাণীকে ধিকাব দিয়া বলিয়াছেন—

“ছি ছি রাণী, এ সকল কথা শুনি যবে

তব মুখে, স্নগা হয় আপনার পরে !

মনে হয়, সত্য বুঝি এমনি পাষাণ

আমি। আপনারে ছদ্মবেশী চোর বলে

সন্দেহ জনমে। কর্তব্যের পথ হতে

ফিরায়ে না মোরে ”

কিন্তু দুর্বলতার স্পর্শ কি তাহাতে একটুও নাই? রেবতী স্বপ্ন বলিলেন—“তুমি তারে বোলো, অজ্ঞশব্দ ছাড়ি...করিতে হইবে তারে আত্মসমর্পণ” চন্দ্রসেন রাণীকে অনুরোধ করে—“যেয়ো না চলিয়া” বলিলেন কেন? এই কথাটি নির্ভুর কথা বলিয়াই কি রাণীর মুখ দিয়া তিনি বলাইতে চাহেন? অথবা—উহা একটা কথার-কথা মাত্র? যাহাই হউক, চন্দ্রসেন কুমারকে মনে বা বাক্যে কোন আঘাতই দিতে চাহেন নাই। কিন্তু তাঁহার দুর্ভাগ্য—আক্রমণকারী “জামাতা”; আর নিজে শুধু কুমারের খুল্লনাতাই নহেন, তিনি রাজা; এ ক্ষেত্রে যুদ্ধের আদেশ দেওয়া খুব সহজ কাজ নহে। তাঁহার প্রেরণ—“বিক্রম কি নহে বৎস কাশ্মীর-জামাতা। সে যদি আসিল গৃহে এত কাল পরে, অসি দিয়ে তারে কি করিব সম্ভাষণ।’ অগ্রদিকে—“রাজকাৰ্য্য মনে রেখো স্মৃষ্টিন অতি। সহশ্ৰেব শুভাশুভ কেমনে করিব স্থির মুহূর্তের মাঝে।” এই বিচার-বুদ্ধিব জ্ঞান কুমারসেন তাঁহাকে ভুল বুঝিল—বিদায়ও গ্রহণ করিল। কিন্তু চন্দ্রসেনের কথা এখানে যেন কেমন একটু শুষ্ক আন্তরিকতার মত শোনায়! তাঁহার স্নেহ খুব নিরপেক্ষ অভিব্যক্তি পায় নাই। আরো ‘কিন্তু’র বিষয় এই যে—চন্দ্রসেন বিক্রমদেবের নিকট কুমারের যে শাস্তি প্রস্তাব করিয়াছেন, তাহা খুব নির্দোষ হৃদয়ের কথা হইয়া উঠে নাই এবং তাহাতে তাঁহার নিজেবও দুর্বলতা প্রকট হইয়া পড়িয়াছে। চন্দ্রসেনের অনুরোধ—

“ক্ষমা তারে করো, বৎস —

বালক সে অল্পবুদ্ধি। ইচ্ছা কর যদি
রাজ্য হতে করিয়া বঞ্চিত, কেড়ে নিও
সিংহাসন-অধিকার। নিক্সাসন সেও
ভালো, প্রাণে বধিয়ো না।”

এই উক্তিটিকে ঘেহ এবং অ-ঘেহ দুই দিকেই বাকানো যাইতে পারে। তারপর রাণী রেবতীর কথা বুঝাইয়া বলিতে যাইয়াও চন্দ্রসেন সন্দেহের অবকাশ সৃষ্টি করিয়াছেন। কুমারসেনকে রাজ-বিদ্রোহী প্রমাণ করিবার চেষ্টা চরিত্রের সঙ্গতি নষ্ট করিয়াছে বইকি। চন্দ্রসেন শেষ দৃষ্টে যে ‘নীরবতা’ দেখাইয়াছেন তাহা খুবই জটিল। তবে কি রাণীর কথাই সত্য — “আপনার কাছ হতে, রেখো না গোপন করে উদ্দেশ্য আপন”। তবে কি কুমারসেনের আগমনকে তিনি সম্বৃষ্ট চিত্তে গ্রহণ করিতে পারিতেছেন না? যিনি কিছুকাল আগে শুধু “প্রাণে বশিষ্ঠো না” — অমুরোধ জানাইয়াছেন, কুমারের আত্মসমর্পণে আঘাত লাগা তাঁহার পক্ষে সম্ভব নহে। এস্থলে চন্দ্রসেনের ব্যক্ত রূপ এই — “বিদ্রোহী সে মোর কাছে”... “সিংহাসন হতে তারে করিব বঞ্চিত।” কিন্তু কুমারসেনের প্রতি — যুবরাজের প্রতি তাঁহার প্রচ্ছন্ন অভিমান? কুমারসেন ভিক্ষা-স্বরূপ পিতৃসিংহাসন লাভ করিবে — এ চিন্তা অসহ্য বলিয়াই কি চন্দ্রসেন কুমারকে সিংহাসন হইতে বঞ্চিত করিতে চাহেন? চন্দ্রসেনের ক্রোধ — “নহে ইহা কুমারসেনের মতো কাজ। দৃষ্ট যুবা সিংহসম। সে কি আজ স্বেচ্ছায় আসিবে শৃঙ্খল পরিতে গলে? জীবনের মায়া এতই কি বলবান।” কুমারসেনকে ভালবাসেন বলিয়াই তাঁহার এই ক্রোধ, এই অভিমান। — চরিত্রটি ক্রমেই ব্যক্ত হইয়া উঠে — কুমারসেনের প্রতি সহানুভূতিতে তাহার হৃদয় আত্ম হইয়া উঠিল, রাজাকে তিনি অমুরোধ করিলেন — “মহারাজ, শোনো নিবেদন গীতবাণ বন্ধ করে দাও। এ উৎসব উপহাস মনে হবে তার।”

শেষ পর্য্যন্ত —

সমস্ত সন্নিধি চক্ষুকে নিরসন করিলেন চন্দ্রসেন, যখন সিংহাসনে পদাঘাত করিয়া মাথা হইতে মুকুট ছুড়িয়া ফেলিয়া দিলেন এবং

রাণী রেবতীকে তীব্রতম ভৎসনা করিলেন—“রাক্ষসী পিশাচী—
দূর হ' দূর হ'—আমারে দিসনে দেখা পাপীয়সী।” চন্দ্রসেন যথার্থই
'ধার্মিক স্ত্রী'।

(ঙ) রেবতী চন্দ্রসেনের বিবাহিতা স্ত্রী বলিয়াই নামতঃ ধর্মপত্নী
বটে, কিন্তু কার্যতঃ—“রাক্ষসী পিশাচী—পাপীয়সী। চন্দ্রসেনের
ধর্মের সম্পূর্ণ বিপরীত ধর্মের উপাসিকা। বিক্রমদেবের মনোদর্পণে
রেবতীর যে রূপ প্রতিফলিত হইয়াছে, তাহাতে দেখা যায়—
তাঁহার ললাটে “শানিত ক্রুর বক্র জ্বালা রেখা”, তাঁহার অধরের
ছুই প্রোক্ত রক্ত হিংসাতারে ছুইয়া পড়িয়াছে এবং তাঁহার উষ্ণ তিস্ত
বাণী তীক্ষ্ণ ও “খুনীর ছুরির মতো বাঁকা বিষমাধা’। রেবতী
স্বার্থপরতার অন্ধ এবং নির্ধুর।—লেডী ম্যাকবেথের স্নায়ু দিয়াই
যেন সে গঠিত। কিন্তু এই অন্ধতা এবং নির্ধুরতাই চরিত্রটির
আপাদমস্তক পরিচয় নহে। এই অপ্ৰশংসনীয়—এমন কি ঘৃণ্য
আচরণের অন্তরালে যে প্রেরণা কাজ করিয়াছে, তাহাকে কিন্তু
নিরপেক্ষভাবে প্রশংসা না করিয়া পারা যায় না। রেবতীর
মধ্যে অত্যাশ্রয়িতা-প্রতিষ্ঠা-কামনা—স্বাধীনতা-কামনা এবং সন্তানের
ভবিষ্যৎ-চিন্তা সত্যই একান্ত। পুত্রের ভবিষ্যৎ-চিন্তাই রেবতীকে
রাক্ষসী—পিশাচী এবং পাপীয়সী করিয়া তুলিয়াছে। রেবতীর
স্পষ্ট আত্ম-প্রকাশ—

“আমি ও পালিব তবে

কর্তব্য আপন।.....

রাজ্য যদি না করিবে তারে, কেন তবে

রোপিলে সংসারে পরাধীন ভিক্ষুকের

বংশ। অরণ্যে গমন ভালো, মৃত্যু ভালো—

রিক্ত-হস্তে পরের সম্পদ-ছায়ে ফেরা

ধিক্ বিড়ম্বনা !.....

.....আমি তারে

দিয়েছি জনম, আমি তারে সিংহাসন

দিব—নহে আমি নিজ হস্তে মৃত্যু দিব

তারে। নতুবা সে কুমাতা বলিয়া মোরে

দিবে অভিশাপ।”

এই কারণেই পুত্রের জন্ত সিংহাসনখানি নিষ্কণ্টক করিতে রেবতী বদ্ধপবিকর। তাই হৃদয়ে তাহার হিংসাতৃষ্ণা। এই অতি-তৃষ্ণা মন্ত্রীচিকা সৃষ্টি না করিয়াও পাবে নাই। স্বামীব প্রতিটি কার্যকে—প্রতিটি আচরণকে সে কুমার-বিবোধী ষড়যন্ত্র বলিয়া মনে করিয়াছে। হিংসা-দীপ্ত অন্তবেব প্রতিফলনই সে সর্বত্র দেখিতে পাইয়াছে। আব একটি বৈশিষ্ট্যও চবিত্রে লক্ষণীয় এবং প্রশংসনীয়ও বটে — বেবতী স্বার্থাক্ষ, কিন্তু অসঙ্কোচ প্রকাশেব হুরন্ত সাহস এব মতো অসাধাবণ এবং দুর্লভ গুণও তাঁহার আছে। রেবতী নিজেব মুখেই স্বীকাব কবিয়াছেন এবং উহা তাঁহার অকৃত্রিম স্বীকৃতি — “পাবিনে লুকাতে আমি হৃদয়ের ভাব। স্নেহের ছলনা কবা অসাধ্য আমাব।” বস্তুতঃ চবিত্রটি কখনও চরিত্রহীন হয় নাই।

(চ) শংকর চবিত্রটি অপূর্ব ভাব-সমৃদ্ধ একটি চরিত্র। ডাঃ নীহারঞ্জন বায় ঠিকই বলিয়াছেন — “এই বৃদ্ধ ভৃত্যটির স্নেহপ্রাণ তেজোদীপ্ত চবিত্রটি বহুবাব আগাদেব সম্মুখে আসিয়া দাঁড়ায় না, কিন্তু তাঁহার এই একটুখানি পরিচয়ই আমাদের চিত্তের সমস্ত স্ফুটকে আকর্ষণ করে.....।” শংকর স্নেহপ্রবণ বৃদ্ধ ভৃত্য বটে, কিন্তু তাঁহার এই স্নেহ স্নেহাস্পদের দেহটিকে বা প্রাণটিকে অতিক্রম করিয়া তাঁহার আত্মিক-সত্তা বা মহিমা-সত্তা পর্য্যন্ত প্রসারিত। স্নেহাস্পদের মহিমা-দীপ্ত সত্তাটিকেই শংকর হৃদয়ের সিংহাসনে বসাইয়া

সেবা করিতে চাহে। তাঁহার স্নেহ দুর্বলের অল্পপ্রাণ স্নেহ নহে, স্নেহাস্পদকে বড়ে' করিয়া রাখিতে সে স্নেহাস্পদকেই হাসিমুখে বিসর্জন দিতে পারে। শংকর কুমারসেনকে ভালবাসে — কাশ্মীরের রাজ-বংশধর রূপেই ভালবাসে। বীর কুমারসেনকেই সে ভালোবাসে — কীর্ত্তিমান কুমারসেনকেই সে সেবা করিতে চাহে। “আমি কি সহিতে পারি তব অপমান” — এই ভাবটিই শংকরের স্থায়ীভাব। তাই কুমারসেন যখন ক্ষমাকে ‘বীরত্ব অধিক’ বলিয়া কাশ্মীরে ফিরিয়া যাইতে চাহিলেন, শংকর অস্থির বেদনায় কহিল — “হায়, এ কী অপমান, পলাতক ভীকু বলে রটিবে অধ্যাতি।” কিন্তু শংকর একেবারে হৃদয়হীন আত্মাভিমानी নহে। হৃদয়ের কাছে আবেদন করিলে — বিশেষতঃ শংকর বা স্মিত্রা — যাহাদের সে (“কোলে বেঁধে রেখেছিলি এক স্নেহপাশে”) স্নেহপাশে কোলে বাঁধিয়া রাখিয়াছিল — কোন আবেদন জানাইলে সে তাঁহার সঙ্কল্প স্থির রাখিতে পারে না। তাই স্মিত্রা ছেলেবেলার কথা স্মরণ করাইয়া যখন সেই পুণ্য স্নেহতীর্থে ফিরিয়া যাইতে চাহিল, শংকর আত্মা-ভিমানের হিসাব ভুলিয়া গেল, শংকর বলিল —

“চলো দিদি, চলো ভাই, ফিবে চলে যাই

সেই শান্তিসুধান্নিধি বাল্যকালমাঝে।”

কিন্তু শেষ দৃশ্বে শংকর প্রকৃত স্নেহের অগ্নিপরীক্ষা দিয়াছে। তাঁহার স্নেহের স্বরূপকে সম্পূর্ণরূপে উদ্ভাসিত করিয়া তুলিয়াছে। কুমারসেন আজসমর্পণ করিবে—কাশ্মীরের রাজ-মহিমাকে ধলায় লুটাইয়া দিবে — আত্মাবমাননার শেষ ধাপে যাইয়া দাঁড়াইবে — শংকর কি তাহা সহ্য করিতে পারে? শংকরের বুকে এক অনির্কচনীয় অন্তর্দাহ জাগিল — তাঁহার হৃদয় যেন ছিঁড়িয়া যাইতে চাহিল এবং হৃদয় চিরিয়া আত্মনাশ বাহির হইল — “চিরভূত্য তব, আজি হৃদ্বিনের আগে মরিল না কেন।”

বিক্রমদেবের আন্তরিক উজ্জ্বল ব্যক্তিত্ব মনে করিয়া দৃষ্ট তেজে শংকর উত্তর করিল — “বাজন, তোমার কাছে আসিনি কাঁদিতে।” সত্যই স্বর্গীয় রাজেন্দ্রগণ ছাড়া তাঁহার হৃদয়বেদনা কে বুঝিবে? বিক্রমদেবেব মার্জনা-লব্ধ মুক্ত জীবন অপেক্ষা দণ্ড-পীড়িত দুঃসহ জীবনই যে তাঁহার কাম্য — তাই কুমাবসেনের ছিন্ন শিব লইয়া যখন শিবিকা প্রবেশ কবিল শংকর লজ্জায় ক্ষোভে মুখ আচ্ছাদিত কবিয়া ফেলিলেন। কিন্তু শংকর যখন দেখিলেন কুমারসেন প্রাণভয়ে গান বিলাইয়া দেন নাই, মবিয়াই খাটি বাজার মত সিংহাসনে ফিবিয়া আসিয়াছেন, তখন করুণতম আনন্দে তাহার হৃদয় স্ফীত হইয়া উঠিল। অগ্রসব হইয়া মহাপ্রাণ স্নেহবাশি উৎসাবিত কবিয়া দিল —

“প্রভু, স্বামী,

বৎস, প্রাণাধিক, বৃদ্ধেব জীবনধন,

এই ভালো, এই ভালো।

.....এতদিন

এ বৃদ্ধেবে বেথেছিল বিধি, আজি তব

এ মহিমা দেখাবাব তবে।”

কুমাবসেনেব প্রেমেই শংকর কুমাবসেনকে চিবদিনেব জ্ঞাত ছাড়িয়া দিল — ছিন্ন শিবকেই শ্রেয় বলিয়া গ্রহণ কবিল।

এইবার চবিত্র-পবিকল্পনা সম্বন্ধে এই কথা বলা যাইতে পারে যে “বাজা ও বাণী” নাটকেব চবিত্র-সৃষ্টিতে ‘প্রকাশ’ অপেক্ষা ‘বিকাশ’ই লক্ষণীয় হইয়া উঠিয়াছে এবং চবিত্রগুলি ভাব-স্ফীত হইলেও, স্থিতিশীল নহে—গতিশীল — অর্থাৎ একই ভাব-বন্ধেব আকর্ষণে আবর্তিত হয় নাই। তবে, অনেকস্থলে নাট্যকাব আপন উদ্দেশ্য সম্বন্ধে সতর্ক থাকিতে পারেন নাই, এবং পাবেন নাই বলিষাই চবিত্রগুলি

অনেকস্থলে জৈবিক-প্রায় একক (organic whole) হইয়া উঠিতে পারে নাই এবং কয়েকস্থলে উহাতে অসঙ্গতিও দেখা দিয়াছে।

নাটকখানির ঘটনা-বিজ্ঞাস এবং চরিত্র পরিকল্পন সম্বন্ধে আলোচনা করিবার পরে এইবার নাটকখানির ভাব ও ভাষা সম্বন্ধে আলোচনা করা যাউক।

নাটকের ভাব ও ভাষা

(ক) নাট্যকার নাটকখানির মুখ্য তত্ত্ব সম্বন্ধে নিজেই লিখিয়াছেন—“বিক্রম...প্রেমে বাস্তবের সীমাকে লঙ্ঘন করতে গিয়ে সত্যকে হারিয়েছে।.....এর মধ্যে এই কথাটাই প্রকাশ পাবার জগ্গে স্বত উদ্ভূত হয়েছে যে, সংসারের জমি থেকে প্রেমকে উৎপাটিত করে আনলে সে আপনার রস আপনি জোগাতে পাবে না, তার মধ্যে বিরূতি ঘটতে থাকে ✓

এরা স্নেহের লাগি চাহে প্রেম, প্রেম গেলে না,

শুধু স্নেহ চলে যায়

এমনি মান্যার ছলনা।”

তারপর, ‘তপতী’ নাটকের ভূমিকাতেও লিখিয়াছেন—

“বিক্রমের যে প্রচণ্ড আসক্তি পূর্ণভাবে স্মিত্রাকে গ্রহণ করবার অন্তরায় ছিল, স্মিত্রার মৃত্যুতে সেই আসক্তির অবসান হওয়াতে সেই শাস্তির মধ্যেই স্মিত্রার সত্য উপলব্ধি বিক্রমের পক্ষে সম্ভব হল, এইটেই রাজা ও রাণীর মূল কথা।”

(খ) দ্বিতীয়ত, ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয় “রাজা ও রাণীর অঙ্করের রহস্তাটি” এইরূপ ধারণা করিয়াছেন —

“বিক্রমদেবের চরিত্রকে আশ্রয় করিয়া একটি সত্য একটি ‘আইডিয়া’ এই নাটকটির মধ্যে অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে।.....যত-

দিন বিক্রম স্মিত্রাক প্রতি প্রেমে আত্মকর্তব্য বিশ্বত হইয়া মোহাচ্ছন্ন হইয়া ছিলেন, ততদিন তিনি সত্য প্রেমের আভাস লাভ কবিত্তে পাবেন নাই ; তাবপব, একদিন স্মিত্রাকে নিজেই যখন পথে বাহিব হইয়া যাইতে হইল, তখনই তাহাব স্বপ্ন টুটিল, আপনাকে জানা সম্ভব হইল, এবং নিজেব কর্তব্য-বুদ্ধিতে-তিনি জাগ্রত হইলেন। কিন্তু এ জাগবণও সত্য জাগবণ নষ.....যেন এক মোহের আচ্ছন্নতাভ ভিতর হইতে মুক্তিলাভ কবিয়া আব এক আচ্ছন্নতাভ ভিতর নিজকে ডুবাইয়া দেওয়া ! জীবনেব বহন্ত প্রেমের রহন্ত এত সহজে তাঁহাব কাছে ধবা দিল না, তাহার জন্ত অনেকখানি মূল্য দিতে যে এখনও বাকী...জীবনেব যে-সন্ধান লাভেব জন্ত এই উন্নত অভিযান সে-সন্ধান কোথায় ?ইলাব...সর্বত্যাগী মৃত্যুঞ্জয়ী প্রেমের পবিচষেব সন্মুখে বিক্রমেব আচ্ছন্নতা যেন সূর্য্যোদয়ে কুয়াসাৰ মত কোথায় উবিয়া গেল, তাঁহাব সমস্ত চৈতন্ত এক মুহূর্ত্তে যেন ফিবিয়া আসিল ।.....কিন্তু তাহাব পবও প্রেমের বহন্ত, জীবনেব বহন্ত যে এখনও অনেক দূৰে—এখনও যে তাহাব জন্ত অনেকখানি মূল্য দেওয়া বাকী। .. আক্ষেপ অমুতাপেব আগুনে নিজকে পোড়ানো হইল কোথায় ?... দুঃখেব অগ্নিপবীক্ষাব প্রয়োজন তাহাব বাকী ছিল : স্মিত্রাকে আত্মদান কবিয়া তাহা প্রমাণ কবিত্তে হইল..... ”

আমাব মনে হয়—নাটকেব রূপ হইতে উল্লিখিত মঙ্গলার্থ সন্তোষ-জনকভাবে পাওয়া যায় না। যাহা পাওয়া যায় তাহা এই যে, মোহগ্রস্ত প্রেম আপন গতিবেগেই আপনাব মধ্যে বিকাব সৃষ্টি কবে—বিশ্বেব সহিত সামঞ্জস্য বক্ষা কবিত্তে পাবে না বলিয়া বিশ্ব হইতে নিজেই বিচ্ছিন্ন হইয়া পড়ে, এবং সে শুদ্ধ যে প্রেমাম্পদকেই আত্মসাৎ করিয়া বিশ্ব হইতে বিচ্ছিন্ন কবিয়া তৃপ্তি পাইতে চাহে

তাহা নহে, তাহার ভোগে ব্যাঘাত ঘটিলেই সে ক্রোধেও অন্ধ হইয়া পড়ে, এবং বিশ্বকে আঘাত করিতে যাইয়া শেষ পর্য্যন্ত নিজকেই আঘাত করিয়া বসে। মোহ-স্বভাব ব্যক্তি নিজের ভার-সাম্য রক্ষা করিতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই অতৃপ্তির এবং অহুশোচনার অন্তর্দাহ তাহার অবশ্যস্বাবী সহচর এবং পরিণাম হয়। মোহ অতি-ইচ্ছার অতি-বেগে অন্ধ, তাই “দেখিতে না পায় পথ, আপনারে করে সে নিষ্ফল।” আর এই প্রেমেরই বিপরীত আত্মোৎসর্গ-মহিমাম্বিত উদার-শাস্ত্র মোহ-মুক্ত প্রেম, যে প্রেম প্রেমাস্পদকে পূর্ণমহিমার উজ্জ্বল মূর্তিতেই দেখিতে ভালবাসে এবং প্রেমের মহিমা রক্ষা করিতে যে প্রেমাস্পদকেও ছাড়িয়া যাইতে বা দিতে কুণ্ঠাবোধ করে না।

মনস্তত্ত্বের দিক দিয়া বলা যায় যে—চরিত্রের অন্তর্নিহিত ব্যক্তিত্ব-গুলির কোন একটির অতি-বৃদ্ধি, সমগ্র ব্যক্তিত্বের ভার-সাম্য নষ্ট করিয়া ফেলে এবং ব্যক্তিত্ব কখনও পরিবেষ্টনীর সহিত সুষমভাবে অভিযোজন করিতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই নিজের সর্বনাশ নিজেই সৃষ্টি করিতে থাকে।

এই গেল নাটকের মুখ্য ভাবের আলোচনা—প্রেমতত্ত্বের আলোচনা। ইহার পাশেই, নাটকখানিতে আরো একটি ভাব-ব্যঞ্জনা পাওয়া যায়।

টমসন্ সাহেব যে বলিয়াছেন—“It will be at once grasped that the play has a double meaning, it has a political reference, which helps to explain its very considerable measure of popularity on the stage”—তাহা এই পর্য্যন্তই সত্য যে নাটকখানির মধ্যে রাজনৈতিক অবস্থার ইঙ্গিত এবং প্রতিকারের ইঙ্গিতও বেশ পাওয়া যায়—বৈদেশিক শাসনের স্বরূপের

এবং স্বাভাবিক ফলেব প্রতি বিশেষভাবে আলোকপাত করা হইয়াছে। মন্ত্রী, দেবদত্ত এবং প্রজাদেব আলাপ-আলোচনার মধ্যে ব্রিটিশ শাসনের পবোক্ষ বিশ্লেষণ প্রতিফলিত হইয়াছে। মন্ত্রী যখন বলেন—‘বিদেশীৰ অত্যাচাবে জৰ্জৰ কাতব কাঁদে প্রজা। অবাজক বাজসভাগারে মিলায ক্রন্দন। বিদেশী অমাত্য যত বসে বসে হাসে...’, তখন ব্রিটিশ শাসনের স্বরূপটাই আভাসিত হইয়া উঠে; আবার, দেবদত্ত যখন—‘জীর্ণচীৰ ক্ষুধিত তৃষিত কোলাহল’কে উপেক্ষা কবিতে বলেন, সেখানেও দীন ভাবতীয় জনসাধাবণের মূর্তি চোখেৰ উপৰ আসিয়া দাঁডায় এবং বাজা, অমাত্য প্রভৃতিব সমালোচনা কবিতে যখন বলেন—“এসেছে বিদেশ হতে বিজ্ঞহস্তে সে কি শুধু দীন প্রজাদেব আশীৰ্বাদ কবিবাবে দুই হাত তুলে”—তখন ব্রিটিশ শাসকদেব মনোভাবেৰ উপবই তীব্রালোক ফেলিয়া উহাকে আলোকিত কবা হয়। মোটকথা, ইহাদেব উক্তিৰ মধ্যে শোষণ এবং শাসনেৰ স্বরূপকে খুবই সূন্দবভাবে প্রতিফলিত করা হইয়াছে। আব প্রজাদেব মধ্যে—কুঞ্জবলাল স্পষ্টভাষায় বলে—“ভিক্ষে কবে কিছু হবে না—আমবা লুট কঁয়ব”। সকলেই—“আগুন” প্রস্তাব গ্রহণ কবে, ‘বাজা যদি শাস্তব না শোনে’, তখনকাব উপায়ও কুঞ্জব স্থিব কবে—“শাস্তব ছেড়ে অন্তব ধবব।” কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে বাজাভুগৃহীতদেব স্বরূপও প্রকাশ কবে—“বাজবাড়িব সিঁথে খেয়ে খেয়ে ফুলছ।” ধনবটন বৈষম্যেব বিরুদ্ধেও কাশ্মীরেব হাটে বেশ উত্তেজনা দেখা যায়। মহাজনদের নির্দয় সঞ্চয়েব বিরুদ্ধে তীব্র বিক্ষোভ প্রকাশ পায়—“তুমি রাখতে গম জমিয়ে আর আগি মবতুম পেটেব জালায় সেইটে হবে না”—এই ভাব...এই ভাবগুলি তদানীন্তন বাজনৈতিক চেতনাৰ প্রণেতার অমুকূল এবং সেই কাবণেই চিত্তাকর্ষক। বাজা ও রাণীৰ মঞ্চ-সাক্ষ্যেব নানা

কারণের মধ্যে এই ভাবগুলিও অন্ততম এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। এই রাজনৈতিক ভাবগুলি থাকাতেই টমসন্ সাহেব—
'political reference' দেখিতে পাইয়াছেন।

তারপর—রচনার কথা।

রবীন্দ্রনাথ যে রচনা-রসের রাজা এ নাটকেও তাহার যথেষ্ট পরিচয় পাওয়া যায়। দেবদত্তের বক্র-উক্তিগুলি, শ্লেষের খোঁচা-গুলি যেমন তীক্ষ্ণ তেমনি রসালো। তারপর বিক্রমদেব, স্মিত্রা, কুমারসেন প্রভৃতি গভীর চরিত্রগুলি মাঝে মাঝে যে আলাপ্যক কল্পনায় উচ্ছ্বসিত আবেগ প্রকাশ করিয়াছে, তাহার শিল্প-চমৎকারিত্ব লক্ষণীয়; ভাব ও ভাষার কারুকার্যে রবীন্দ্রনাথের বচনা রস-রুচির; এ ক্ষেত্রেও তাহার কোন দৈন্ত দেখা দেয় নাই।

উপসংহারে সংক্ষেপে বলা চলে—'রাজা ও রাণী' একখানি রসোত্তীর্ণ নাটক, ঘটনা-বিভ্রাসে রোমাঞ্চকরতা থাকিলেও, আকস্মিক পতন ও মৃত্যু প্রভৃতি স্থূল ও রোমাঞ্চকর ঘটনা থাকিলেও, আবেদনের গভীরতা এবং সার্বজনীনতা-ধর্মের গুণে নাটকখানি মেলোড্রামার গুণী অতিক্রম করিয়া গিয়াছে। তারপর উপ-আখ্যানটী অবাস্তব না হইলেও যে পবিমাণ স্থান জুড়িয়াছে এবং যে পরিমাণ স্বাভাব্য লাভ করিয়াছে, তাহাতে নাটকেব বিষয়-ঐক্য বেশ একটু আচ্ছন্ন হইয়া পড়িয়াছে। চবিত্ত-সৃষ্টি বিষয়ে এই বলা যায় যে, ব্যক্তিত্বের স্বন্দেহ ক্ষেত্র হইয়া উঠায় কয়েকটি চরিত্র চিত্তাকর্ষক হইয়াছে বটে, কিন্তু কোন কোন ক্ষেত্রে চরিত্র সাম্প্রতিক ভাবেব প্রাধাণ্যে ব্যক্তিত্বের পারস্পরিক স্বন্দেহ জটিলতা তথা গভীরতা হারাইয়া ফেলিয়াছে। ভাবসমৃদ্ধতা, বাগ্‌বিভবতা এবং আবেগ-শক্তি প্রশংসনীয় পরিমাণেই নাটকে প্রকাশ পাইয়াছে। কাব্যিক নাটক (poetic drama) হিসাবে 'রাজা ও রাণী' একখানি সার্থকফল নাটক।

রক্তকরবী

(মুখবন্ধ)

'Symbolism may be defined as the representation of a reality on one level of reference by a corresponding reality on another'.

—Dictionary of World Literature

ভাবানুভূতিকে ভাষার মাধ্যমে উপভোগ্যরূপে সৃষ্টি করিবার প্রেরণা হইতে কাব্য-শিল্পের জন্ম। এই সৃষ্টির এক প্রান্তে আছে — ব্যক্তির আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাস, যাহা স্থানে-কালে বিস্তৃত নহে, এবং অন্য প্রান্তে আছে — মহাকাব্যের মত বহুপটিক ব্যাপকতা — স্থান-বিস্তার ও কাল-ব্যাপ্তির সমবায়ে গঠিত ব্যাপক আয়তন। (মহাকাব্য — উপজ্ঞাসাদি) দৃশ্যকাব্য বা নাটক যেমন আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাস নহে বা কোন একটি কাহিনীর সরস বর্ণনা মাত্র নহে, তেমনি মহাকাব্যের মত বহুপটিক ব্যাপকতা — স্থান-বিস্তার ও কাল-ব্যাপ্তির সমবায়ে গঠিত ব্যাপক আয়তন। (মহাকাব্য ও উপজ্ঞাসাদি) দৃশ্যকাব্য বা নাটক যেমন আত্মগত ভাবোচ্ছ্বাস নহে তেমনি মহাকাব্যের মত বহুপটিক রচনাও নহে। ইহা সেই অল্পভাবানুক জীবন-কথাবই প্রত্যক্ষবৎ প্রকাশ যাহা স্থানে-কালে সুবিগ্নস্ত ওথা সুবিস্তৃত হইয়া কাহিনীর রূপায়ন লাভ করিয়াছে। অর্থাৎ নাটক নানা-সম্বন্ধে-সম্বন্ধ ব্যক্তির ব্যাপ্তিমান জীবন-কথারই প্রত্যক্ষ রূপায়ন। 'রূপ' মাত্রই দেশ-কালের সীমায় আবদ্ধ হইতে বাধ্য বটে, সেই দিক হইতে প্রত্যেক রূপেরই দেশ-কাল-সাপেক্ষতা জনিত একধরনের ভাবগত বাস্তবতাও আছে। কিন্তু

বাস্তবতা বলিতে আমরা সেই দেশ-কালের সাপেক্ষতাই বুঝি যে, দেশ-কাল কল্পিত নহে — অন্ততঃ বিশ্বাসের মণ্ডলে যাহার সত্তা সুবিদিত। নাটক বলিতে সাধারণতঃ আমরা এইরূপ দেশ-কাল-সাপেক্ষ জীবনেরই রূপায়ন বুঝিয়া থাকি। ঐতিহাসিক বা সামাজিক নাটকে এই বাস্তবতার মাত্রা যোল আনা না থাকিলেও উহার কাছাকাছি থাকে — পৌরাণিক নাটকে কম থাকিলেও, না-থাকে এমন নহে অর্থাৎ সেখানেও দেশকাল-সাপেক্ষতা থাকে এবং সে দেশ-কালের সত্তা কল্পনায় বা বিশ্বাস-ভূমিতে। মোট কথা এই যে, সাধারণ নাটকে ভাব যে-রূপের মাঝারে অঙ্গ পায়, সেই রূপের বাস্তব গুরুত্ব থাকে যথেষ্ট।

কিন্তু এমনও হইতে পারে যে, রূপ ভাবপ্রাধান্যের চাপে দেশ-কাল-সাপেক্ষতা হারাইয়া ফেলিতে পারে — লৌকিকতা বুদ্ধিবৃত্ততা বা সম্ভাব্যতার প্রতি লক্ষ্য না রাখিয়া ভাবকেই বিলক্ষণ প্রাধান্য দেওয়া যাইতে পারে। এই রীতিরই বিশেষ পরিণাম রূপক নাটক। রূপক নাটকে আরোপ অপেক্ষা আরোপেরই প্রাধান্য। ভাব-সত্যকে অভিব্যক্ত করাই এখানে মুখ্য উদ্দেশ্য। রূপের বাস্তবতা — অর্থাৎ লৌকিকতা, কার্য্যকারণনিয়মামুগত্য প্রভৃতি নানাবিধ ঔচিত্য রূপক নাটকে অতীব গৌণ। ভাব-সত্যের ব্যঞ্জনার জন্ত যতটুকু রূপস্পর্শ দরকার, এই রচনায় রূপের সংযোগ ততটুকুই। ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে ফরাসী “সিম্বলিস্টরা” রূপক কবিতা সম্বন্ধে যে ইস্তাহার ঘোষণা করিয়াছিলেন তাহার ভাষায় — “Symbolist poetry seeks to clothe the Idea with a sensory form which, however would not be its own end,..... Thus in this art.....all concrete phenomena are mere sensory appearances designed to represent their esoteric affinities with primordial Ideas.”

ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের ভাষায়— “সে সৃষ্টির মধ্যে বাস্তব ঘটনা বা বাস্তব নরনারীর সত্যকার কোন স্থান নাই; নাটকের প্লটের, তাহার নরনারীর গতির বা কর্মের কোন প্রাধান্য সেখানে নাই বলিলেও চলে।” রূপকের বড় এবং প্রধান ধর্মই রূপের ব্যঞ্জনা দ্বারা ভাব-সত্যের উপস্থাপনা। এ সম্পর্কে এইরূপ অমুসিদ্ধান্ত করা যায়—

(ক) রূপক নাটকের বিষয়-বস্তুভাব-রহস্য বা ভাবতত্ত্ব (The Ideas)। এই ভাবতত্ত্ব শুধু আধ্যাত্মিকই হইবে এমন কথা নাই, সামাজিক বা প্রাকৃতিক ভাব-রহস্যও হইতে পারে; এই বিষয়বস্তু এই অর্থেই অরূপ যে, ইহা একটা ভাব (Idea) — ভাব-লোকেই ইহার জন্ম।

ডাঃ শ্রীযুক্ত নীহাররঞ্জন রায় মহাশয় রূপকের বিষয়-বস্তুর আলোচনা প্রসঙ্গে লিখিয়াছেন — “আমাদের চিত্তে এক এক সময়ে এক একটা কল্পনাভূতির স্পর্শ আসিয়া লাগে, এমন একটা রাজ্যের আভাস আমরা পাই যাহাকে এই দৃশ্য বাস্তব জগতের সংস্পর্শে আনিয়া কিছুতেই রূপ দেওয়া যায় না, যে-রাজ্যের সঙ্গে আমাদের এই প্রতিদিনের সংসারের কোন মিল, কোন যোগ নাই, অথচ মনের মধ্যে এই অল্পভূতি এত তীব্র, এত প্রবল, এত সত্য যে কিছুতেই এড়ান যায় না, তাহাকে স্বীকার না করিয়া উপায় নাই, এই যে কল্পনাভূতি ইহার আভাস মানুষকে দিতে চাইবে।” ডাঃ রায়ের এই মন্তব্যটি আধ্যাত্মিক ধারণা বা কল্পনাভূতি সম্বন্ধেই সত্য। কিন্তু রূপক নাটক কেবল আধ্যাত্মিক সত্যেরই প্রতিভাত রূপ, এমন সিদ্ধান্ত করা চলে না। যে-কোন ভাব-সত্যকেই রূপে সুবিগ্ৰহ করা যাইতে পারে — রূপ-পরিকল্পনার মধ্যে বাস্তবায়িত করা যাইতে পারে। বড় বড় রূপক-কাব্য আধ্যাত্মিক বিষয়-বস্তু অবলম্বনে রচিত হইলেও উহাই রূপক-কাব্যের একমাত্র বিষয়-বস্তু নহে। রাশিয়ার বিখ্যাত

সমালোচক ডি. মেরেজকোভ্‌স্কি সিঙ্ঘলিজমের পক্ষ সমর্থন প্রসঙ্গে যাহা লিখিয়াছেন তাহাতেও বড় কথা — “mystical content.” অবশ্য — “The aridity for that which has never before been experienced, the pursuit of elusive shades, of the obscure and unconscions in our sensibility.....”-র কথাও তিনি লিখিয়াছেন। - যাহা হউক, অতীন্দ্রিয় অমুভূতি এবং ঐন্দ্রিয় অমুভূতি উভয় প্রকার অমুভূতিই রূপকের বিষয়-বস্তু হইতে পারে — এইরূপ সিদ্ধান্তই সমীচীন।

(২) তারপর, রূপক নাটকের চরিত্র এক একটা ভাবাদর্শের প্রতীক—সুতরাং ভাবাদর্শের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করিতে পারাই চরিত্রের উদ্দেশ্য; সেই উদ্দেশ্য সিদ্ধির পরিমাণের তারতম্য অমুপাতেই উহাদের সার্থকতা। এই নাটকের চারিত্রিক আকর্ষণ দ্বন্দ্বময়তায় নহে ভাবপ্রাণতায়—ভাবব্যঞ্জনার ক্ষমতায়। ইহারা দেহ ধারণ করে বটে, কিন্তু দেহগুলি বাস্তব বায়ুমণ্ডলের অপেক্ষা ভাব-বায়ুরই বেশী অধীন। ইহারা নামে বাস্তব, কার্যে অবাস্তব। এক কথায়, ইহারা “ভাবে-ভরা ফানুস”।

(৩) ঘটনা-সংস্থাপনে এখানে কোন কার্য্য-কাবণ-তত্ত্বের বাধ্য-বাধকতা নাই। ভাবটিকে অভিব্যঞ্জিত করিতে যাহা যাহা আবশ্যিক, তাহা ঘটাইতে পারিলেই ঘটনা-সংস্থাপনের উদ্দেশ্য সার্থক। ঔচিত্য-অনৌচিত্যের প্রশ্ন এখানে অবাস্তব। ভাবোপস্থাপনায় উহার কার্য্যকারিতা কতটুকু তাহাই প্রধানতঃ বিবেচ্য।

(৪) রূপক নাটকের রস সাধারণ রস নহে, ভাবামুভূতিজনিত একপ্রকার বিশেষ আনন্দই উহার আত্মা, এক কথায় বলা চলে—‘ভাব’-রস। এ সম্বন্ধে অজিত চক্রবর্তী মহাশয় যাহা বলিয়াছেন তাহা স্মরণ করা যাইতে পারে, “কতকগুলি রস—যাহা কাব্যের

বিষয়ীভূত বলিয়া নির্দিষ্ট আছে—তাহাদের সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিত
আছি, কিন্তু সেই রসগুলির মধ্যেই যে মাহুকের সমস্ত জন্মাবেগের
প্রকাশ নিঃশেষিত তাহা নহে; প্রেম, ভক্তি, ক্রুপা, সৌন্দর্য্যবোধ
প্রভৃতি যে রসোদ্ভেক করে তাহার ধারণা আমাদের মনে স্পষ্ট,
কিন্তু অনন্তের জগৎ পিপাসা যে রসকে জাগায় তাহার
ধারণা তো তেমন স্পষ্ট নহে।”

রূপকবাদের ক্রমধারা

অলঙ্কার হিসাবে রূপকের প্রয়োগ খুবই প্রাচীন, তেমনি
প্রাচীন রূপক-কাহিনী ও কাহিনীর রূপক-ব্যাখ্যা। অরূপকে
রূপের মধ্যে ধরিবার চেষ্টা হইতে, সুপরিচিতের মাধ্যমে অপরিচিতকে
চিনাইবার চেষ্টা হইতে—বাস্তবের সাহায্যে অবাস্তবের রূপায়িত
করিবার চেষ্টা হইতেই রূপকের জন্ম।

সাহিত্য-রচনারীতির শাখারূপে মতবাদটি ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে প্রথম
বিধোষিত হয় (‘Figaro’-তে); সাহিত্যক্ষেত্রে যাহারা “ডেকাডেন্ট”
নামে পরিচিত ছিলেন (২০ বছর আগে থেকেই) তাহারা এই
ঘোষণা প্রকাশ করেন। *

ফরাসী দেশকেই এই আন্দোলনের জন্মভূমি বলা যাইতে পারে
কারণ এই দেশেই (ক) বুদেলেয়াবের সনেটে (Les Corres-
pondences) সুইডেনবর্গের মতবাদ (Theory of Corres-

* “Symbolist poetry seeks to clothe the Idea with a sensory
form which, however, would not be its own end,.....Thus in
this art.....all concrete phenomena are mere sensory appearances
designed to represent their esoteric affinities with primordial
Ideas.” (২১৮ পৃঃ ৩ঃ)

pondences) পরিপোষিত হয়। তারপর বুদেলেম্যাবের পদাঙ্ক অনুসরণ করেন (খ) আর্থার রিম্বুদ (Arthur Rimbaud) এবং তাঁহাকে অনুসরণ করেন (গ) ভারলেন্ (Verlaine) ও (ঘ) ম্যালাসে' (Mallarsie)। ১৮৮৬ খ্রীষ্টাব্দে নবীন সাহিত্যিকরা এই ম্যালাসে' এবং ভারলেন্কে খুঁজিয়া বাহির করেন এবং নিজেদের নেতৃ-পুরুষরূপে দাঁড় করান। এক দল হইলেন—“ম্যালাসে'-পছী”, আর এক দল হইলেন—“ভারলেন্-পছী”। ভারলেন্-পছীদের মধ্যে (১) Le Cardonnel, (২) Somiain, (৩) Mikhael, (৪) Ridenbach, (৫) Maeterlink অগ্রগণ্য, আর ম্যালাসে'-পছীদের মধ্যে অগ্রগণ্য (১) Ghil, (২) Dubus, (৩) Mockel, (৪) Manclair, (৫) Merrill, (৬) Verherren, (৭) Kahu, (৮) Laforgne প্রভৃতি।

এই আন্দোলন নানাদেশে ছড়াইয়া পড়িল অতি অবিলম্বেই। এক এক দেশে এক এক নামে দেখা দিল। ইংলণ্ডে ইহাদের নাম ‘ডেকাডেট’, আমেরিকায় ‘ইমেজিষ্ট এবং সিঙ্ঘলিষ্ট’, স্প্যানিশ আমেরিকায় এবং স্পেনে ‘মডার্নিস্টাস্’ (Modernistas)।

রাশিয়াতেও এই আন্দোলন প্রসারিত হইতে বিলম্ব করে নাই। ‘নবম দশকে’ এই আন্দোলন আন্তর্জাতিক হইয়া উঠিয়াছিল। ডি. মেরেজকোভ্‌স্কি (জন্ম ১৮৬৫) প্যারিস হইতে দেশে ফিবিয়াই ‘নতুন রীতি’র পক্ষে প্রচার করিতে লাগিলেন। তিনি লিখিলেন, এই নূতন রীতি “which reflects the vague longing of an entire generation arising from the depths of the modern European and Russian spirit.....we are witnessing the great and significant struggle between two views of life, two diametrically opposite conceptions of the

world. In its ultimate demands, religious feeling clashes with the latest deductions of experimental science, and modern art is characterised by this principal elements : mystical content, symbols, and the development of artistic sensibility—which the French writers have rather cleverly called—*Impressionism*. The aridity for that which has never before been experienced, the pursuit of elusive shades, of the obscure and unconscious in our sensibility is a characteristic feature of the ideal poetry of the future (*Russian Literature*—page 187).

রাশিয়ায় (1) Merezhkovsky, (2) Constantiv Balmont, (3) Vyacheslar Ivanov, (4) Bryusov (1873-1924), (5) Andrei Byely (1880-1934), (6) Alexander Block (1880-1921) প্রভৃতি এই আন্দোলনের প্রবক্তা।

আয়ারল্যান্ডে এই আন্দোলন ইয়েটস্ (Yeats), সিন্জ (Synge), পলভিনসেন্ট্ ক্যারল্ প্রভৃতির নাট্য-রচনায় প্রকাশিত হইয়াছে। বিশেষতঃ ইহা Anton Chekhov, Engene O'Neil, Philip Barry প্রভৃতির নাট্য-রচনায়, জয়েস্ (Joyce), জুলিস্ রোমেন্স (Jules Romains) প্রভৃতির উপন্যাসে, এবং ইলিয়টের কবিতাদিতে অভিব্যক্ত হইয়াছে।

ভারতবর্ষে রবীন্দ্রনাথের নাটিকায় এই রচনা-রীতির চমৎকার অভিব্যক্তি দেখা গিয়াছে। প্রতীচ্য ভূখণ্ডে রূপক-নাটক লিখিয়া যাহারা খ্যাতিলাভ করিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে ঈশ্বরবর্গ, মেটারলিক্, ইয়েটস্ আঙ্গিফ্, হাউপটম্যান, জেরোম্ কে জেরোম্, চার্লস্ ব্যান কেনেডি, পারসি ম্যাকেণ্ড প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য। প্রাচ্য ভূখণ্ডে রবীন্দ্রনাথ এক না হইলেও, অদ্বিতীয়।

বক্তকবী

১৩৩০ সালের গ্রীষ্মকালে শিলঙ-বাসকালে ববীজ্ঞনাথ “যক্ষপুৰী” নামে একখানি নাটক লেখেন। কিন্তু “যক্ষপুৰী” পাণ্ডুলিপি অবস্থাতেই “নন্দিনী” মূর্তি পবিগ্রহ কবিতে বিলম্ব কবে নাই, আবাব যখন ১৩৩১ সালের আশ্বিন মাসেব প্রবাসীতে সংস্কৃত ৰূপে ইহা প্রকাশিত হয়, তখন উহা ‘নন্দিনী’-বেশ ত্যাগ কবিয়া “বক্তকবী” ৰূপ ধারণ কবে।

‘যক্ষপুৰী’—‘নন্দিনী’ — ‘বক্তকবী’, কোন্ নামটি ধারণ কবিলে নাটকখানি সার্থকনামা হয়, এই প্রশ্ন সহজেই জাগিতে পাবে, এবং নাম-পরিবৰ্ত্তন কৰিয়াই ববীজ্ঞনাথ এই প্রশ্নেব বেশী অবকাশ দিয়াছেন। ডাঃ নীহারবৰ্জ্জন বায় মহাশয় ‘নাম লইয়া বিব্রত হইবাব কিছু কাবণ নাই’ বলিয়াও — ‘তবু’-যোগে লিখিয়াছেন “আমাব মনে হয় ‘যক্ষপুৰী’ নামটি এই নাটকেব পক্ষে সার্থকতব ছিল, যদিও ‘বক্তকবী’ নাম অধিকতব কবিতাময়।” কিন্তু ডাঃ বায়েব মন্তব্যটি সমর্থন-যোগ্য হইতে পাবে নাই। নাটকখানির উদ্দেশ্য সম্বন্ধে একটু অবহিত হইলেই দেখা যাইবে যে ‘যক্ষপুৰী’ ‘দানবেব পটভূমিকা’ নাত্ৰ। ববীজ্ঞনাথেব ভাষায় বলা যাউক — “এইটি মনে রাখুন, বক্তকবীব সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ ব’লে একটি মানবীব ছবি। চাবিদিকের পীড়নের ভিতব দিযে তার আত্মপ্রকাশ।” ‘পশ্চিম যাত্ৰীর ডায়ারি’তে ববীজ্ঞনাথ স্পষ্টভাবেই জানাইতে চেষ্টা কৰিয়াছেন—“যক্ষপুৰে পুৰুষের

প্রবল শক্তি মূর্খটির কপাল থেকে সোনার অঙ্গুলি ছিন্ন করে করে আনছে। নির্ভর সংগ্রহের লুকু চেঁটার ডাঙনার প্রাণের মাধুর্য সেখান থেকে নির্গাসিত।.....এমন সময় সেখানে নারী এসে, নন্দিনী এসে, প্রাণের বেগ এসে পড়ল যন্ত্রের উপর, প্রেমের আবেগ আঘাত করতে লাগল লুকু হুশ্চেটার বন্ধনজালকে। তখন সেই নারীশক্তির মিগুট প্রবর্তনার কী করে পুরুষ নিজের রচিত কারাগারকে ভেঙ্গে ফেলে প্রাণের প্রবাহকে বাধাশূন্য করবার চেষ্টায় প্রবৃত্ত হল, এই নাটকে তাই বর্ণিত আছে।’

অতএব একথা নিঃসন্দেহে বলা চলে যে, যেহেতু বন্ধনুরী নাটকের পটভূমি মাত্র, সেই হেতু পটভূমি অপেক্ষা ‘উদ্দেশ্য’ অতীব্যবহী নামকরণই অধিকতর বৃদ্ধিশীল। তবে কি ‘নন্দিনী’ই সার্বকলম নাম ? তাই যদি হইবে, তবে ‘রক্তকরবী’ নাম দিলেন কেন ?— শুধু কি ‘কবিত্বময়’ করিবার জন্তই ‘বক্তকরবী’ নাম দেওয়া হইয়াছে ? না। রবীন্দ্রনাথ যতই বলুন — “সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ বলে একটি মানবীর ছবি” এবং “আমার বক্তকরবীর পালাটিও রূপক-নাট্য নয়”—আমল কথা এই যে, নন্দিনী সামান্যই মানবী এবং অধিকাংশই ‘কল্পনা’, আর বক্তকরবী পালাটিও খাঁটি রূপক-নাট্য এবং সেই রূপক-নাট্যের মূল বিষয় — সহজ-যোগের আনন্দেই মুক্তি এবং সেই মুক্তিতেই আনন্দ ও সৌন্দর্য, আর অক্ষরস্ত বাঁধনহারা রক্ত-রাজ্য প্রাণই সেই মুক্তির বিজয়কেতন বাহন। ‘রক্তকরবী’ আনন্দময়ী ও সৌন্দর্য্যময়ী ও প্রাণময়ী মুক্তির বিজয়কেতন; তাই, আনন্দ-মুক্তির প্রতীক ‘রক্তকরবী’ই রূপকনাট্যখানির সার্বকলম সংকেত।

নাট্য-পরিচয়

প্রথম সংস্করণ বক্তকরবীর ‘প্রস্তাবনা’র কবি বিবৃতি দিয়া

জানাইয়াছেন — “আমার পালাটিকে যারা ‘প্রজ্ঞা সহকারে’ শুনবেন তাঁরা জ্ঞানবেন এটিও সত্যমূলক।.....এটুকু বললেই যথেষ্ট হবে যে, কবির জ্ঞান-বিশ্বাস মতে এটি সত্য।” — আরো বিশেষভাবে জানাইয়াছেন — “আমার রক্তকরবীর পালাটিও রূপকনাট্য নয়।..... এইটি মনে রাখুন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ বলে একটি মানবীর ছবি। চারিদিকে পীড়নের ভিতর দিয়ে তার আত্মপ্রকাশ। ফোয়ারা যেমন সংকীর্ণতার পীড়নে হাসিতে অশ্রুতে কলধ্বনিতে উর্কে উচ্ছ্বসিত হয়ে ওঠে তেমনি। সেই ছবির দিকেই যদি সম্পূর্ণ করে তাকিয়ে দেখেন তা-হলে হয়তো কিছু রস পেতে পারেন।”

অতএব বড় প্রশ্ন — নাটকখানি কি রূপক-নাট্য নহে? বাস্তবিক যাহা ‘সত্যমূলক’ তাহাকে ‘রূপক’ বলা কেন? আশ্চর্য্যের কথা এই যে, কোন সমালোচকই রবীন্দ্রনাথের নিবেদনে গুরুত্ব স্থাপন করেন নাই — নাটকখানিকে রূপক-নাট্যরূপেই গ্রহণ করিয়াছেন এবং খুব সঙ্গতভাবেই করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ যে অর্থে ইহাকে ‘সত্যমূলক’ বলিয়াছেন সে অর্থ এই যে, ঘটনাটি ‘ঘটে যাহা সব সত্য নহে’ এই অর্থেই সত্য, আর উহার জন্মস্থান কবির মনোভূমি এবং উহা প্রকৃত জগতের চেয়েও সত্য। নাট্যকার স্পষ্টই জানাইয়া দিয়াছেন — “এর ঘটনাটি কোথাও ঘটেছে কি না ঐতিহাসিকের পরে তার প্রশ্ন সংগ্রহের তার দিলে পাঠকদের বঞ্চিত হতে হবে।” অর্থাৎ ইহা বস্তু-সত্য নহে, “কবির জ্ঞান-বিশ্বাস মতে” সত্য — ভাব-সত্য। এই ভাব-সত্যকে নাট্যকার যে রূপের আশ্রয়ে উপস্থাপিত করিয়াছেন, তাহা প্রকৃত বাস্তব রূপের মর্যাদা লাভ করে নাই — সংকেতটুকুর মধ্যেই উহার সমস্ত সম্ভাবনা আবদ্ধ হইয়া আছে। রূপকে আচ্ছন্ন করিয়া ভাবেরই প্রধান হইয়া পড়া — রূপক-নাট্যের এই প্রধান লক্ষণটিই নাটকের সর্বদিকে পরিস্ফুট। অধিকন্তু রূপক-নাটকে যে

ধরণের কুহেলিকা ভাসিয়া বেড়ায় — চরিত্রগুলি যেরূপ “ছায়ায় যেন ছায়ার মত যায়” এই নাটকেও সেই কুহেলিকা, সেই ছায়া কম নহে —। এখানে রাজা আছেন এই কুহেলিকার আলোর ভিতরে। নন্দিনীর সঙ্গে তাহার আলাপ-আলোচনা, নন্দিনীর নিজের গতিবিধি — সবই ঠিক ‘ছায়ায় যেন ছায়া’। সুতরাং রবীন্দ্রনাথের মৌখিক বারণ সম্বন্ধেও নাটকখানিকে আমরা ‘রূপক-নাট্য’ রূপেই গ্রহণ করিব। কারণ নন্দিনীকে শুধু “মানবীর ছবি” রূপে দেখা অসম্ভব। তবে কি নাটক-খানিতে ভাব-রস ছাড়া রচনা-রস ছাড়া হৃদয়-রস পাওয়া যায় না? রবীন্দ্রনাথ নিজেই এ প্রশ্নের জবাব দিয়াছেন এবং রসের ক্ষমতার প্রতি দৃষ্টিও আকর্ষণ করিয়াছেন —

“এইটি মনে রাখুন, রক্তকরবীর সমস্ত পালাটি ‘নন্দিনী’ বলে একটা মানবীর ছবি।.....সেই ছবির দিকেই যদি সম্পূর্ণ করে তাকিয়ে দেখেন, তা-হলে হয়ত কিছু রস পেতে পারেন। নয়তো রক্তকরবীর পাপড়ির আড়ালে অর্থ খুঁজতে গিয়ে যদি অনর্থ ঘটে তাহলে তার দায় কবির নয়।” কিন্তু কথা এই যে, রবীন্দ্রনাথ যদিও দাবী করিয়াছেন — ‘আমার নাটকও একই কালে ব্যক্তিগত মানুষের আর মানুষগত শ্রেণীর’ তবুও এই প্রশ্নই বড় আকারে জাগে — নাটকখানি সত্যি কি ব্যক্তিগত মানুষের হইয়া উঠিতে পারিয়াছে? নন্দিনী ভৌগোলিক স্থিতিতে, ব্যবহারিক নীতিতে, মানসিক বা আত্মভাবিক গতি-প্রকৃতিতে সত্যি কি ‘ব্যক্তিগত মানুষ’ হইয়া উঠিয়াছে? মানুষের হৃদয় যে ভাবে কাজ করে, নন্দিনীর হৃদয় কি সেই ভাবেই কাজ করিয়াছে? অবশ্য নন্দিনীর হৃদয়ের অভিব্যক্তি না পাওয়া যায় এমন নহে।

নন্দিনী কিশোরের দুঃখ সহিতে পারে না, রাজার বিশ্রী ভালটা ছিঁড়িয়া ফেলিয়া মানুষটাকে উদ্ধার করিতে তাহার ইচ্ছা জাগে —

সে কোন বাধাই মানিতে চাহে না, রক্তনের সঙ্গে যিননের আকর্ষণের তাহার মনে পুষক জাগে — জানকে মন করিয়া উঠে, অল্প-উপমন্ত্যকে কলুকে দেখিয়া বেদনায় তাহার অন্তর ফাটিয়া যায়, পালোয়ানকে বাঁচাইবার জন্য তাহার কণ্ঠ আন্তরিক সমবেদন — বিজয় জন্য তাহার মন উৎকণ্ঠিত হয়, রাজার বিরুদ্ধে, লর্দারের বিরুদ্ধে সে নিভীক প্রতিবাদ করে — মৃত-রক্তনের জন্য তাঁহার করুণ শোকোচ্চাস জাগে। এতগুলি হৃদয়-ভাবের স্পন্দন নন্দিনীর মধ্যে পাওয়া যায় বটে, কিন্তু স্পন্দন যে-পরিমাণে থাকিলে স্থায়ী-ভাব-বন্ধ হইতে ভাবাবেগ উল্লিখিত হইয়া হৃদয়কে আশ্রুত করিয়া রাখে, সেই পরিমাণ স্পন্দন-আবেদন নাটকে পাওয়া যায় না। যাহা পাওয়া যায় তাহার মধ্যার্থ পরিচয় — রস নহে, রসাতাস। তবে — “রসভাবো তদাতাসৌ ভাবস্ত প্রশমোদয়ো।

সন্ধি: শচলতা চেতি সর্কেহাপি রসমাত্রাঃ ॥”

অর্থাৎ — রস, ভাব, রসাতাস, ভাবাতাস, ভাব-প্রশম, ভাবোদয়, সন্ধি, শচলতা — সব কিছুই রসপট্টের অংশ, অতএব রস বলিয়াই গ্রাহ — এই কথা স্বীকার করিলে স্বীকার করিতেই হইবে যে নাটকখানিতে রস আছে। তাই প্রশ্ন, সেই রসের স্বরূপ কি? কেই বা সেই রসের অবলম্বন বিভাব? নাট্যকার নাটকের কেন্দ্রীয় চরিত্রের প্রতি নিজেই অঙ্গুলি নির্দেশ করিয়াছেন — এবং নন্দিনীই সেই চরিত্র। সুতরাং অঙ্গুসন্ধান করিতে হইবে — কোন্ স্থায়ীভাব নন্দিনীকে অবলম্বন করিয়া রসপরিণতি লাভ করিয়াছে — নন্দিনীকে মধ্যে কোন্ ভাবটি প্রধানতঃ অভিযুক্ত হইয়াছে। আমরা জানি, নন্দিনী ভাবের প্রতীক, কিন্তু আমরা ইহাও দেখি যে নন্দিনী হৃদয়ের যোগেও অনেকের সঙ্গে যুক্ত এবং বিশেষতঃ রক্তনের সহিত তাহার প্রাণের যোগ — প্রেমের

বাগ। নন্দিনী প্রাণের স্পর্শ দিয়াছে অনেককেই, কিন্তু প্রাণ দিয়াছে সে কেবল রজনকে। সেই দিক দিয়া নন্দিনীর স্বামীত্ব — রক্তি; এবং নাটকবানির রস — বিপ্রলভ শৃঙ্গার। কারণ রজন্যের সঙ্গে নন্দিনীর বাস্তবিক মিলন ঘটিতে পারে নাই।

বিচ্ছেদ-বেদনার নন্দিনী ব্যাকুল হইয়া বলিয়াছে—“তবে আমাকে ওই ঘূমেই ঘুম পাড়াও। আমি সহিতে পারছিলাম।” বিচ্ছেদ-চেতনা তাব-সন্মিলনের আকাঙ্ক্ষার দ্বারা শেষ পর্যন্ত আচ্ছন্ন হইয়া গেলেও করুণ-মূচ্ছনার রেশ শেষ পর্যন্তই পাওয়া যায়।

তত্ত্ব-পরিচয়

(ক) নাট্যকার প্রথম সংস্করণের ভূমিকায় নিবেদন করিয়াছেন—“যেটা গুট তাকে প্রকাশ করলেই তার সার্থকতা চলে যায়” — এবং সতর্ক করিয়াও দিয়াছেন — “রক্তকরবীর পাপড়ির আড়ালে অর্থ ধুঁজতে গিয়ে যদি অনর্থ ঘটে তা হ’লে তার দায় কবির নয়। এক কথায় ‘গোপনে যে-অর্থ আছে তার ঝুঁটি ধবে টানাটানি’ করিতে নাট্যকার নিষেধই করিয়াছেন। কিন্তু সমালোচকরা যে কত নিরুপায়, নাট্যকার তাহা উপলব্ধি করেন নাই, করিলেই দেখিতে পারিতেন যে, গুটকে প্রকাশ করিতে পারাই তাহার বড় সার্থকতা — গোপনে যে-অর্থ আছে, তাহার ঝুঁটি ধরিয়া টানাটানি না করিলে সমালোচকের নিজের ঝুঁটিই থাকে না। এই কারণেই কেহই তাঁহার নিবেদনে সাড়া দেন নাই এবং নাট্যকার নিজেও গোপন অর্থের ঝুঁটি ধরিয়া টানাটানি না করিয়া পারেন নাই। (একবার বারোয়ারি-সত্য দাঁড়াইয়া করিয়াছেন — একবার ‘পশ্চিমযাত্রীর ডায়েরি’তেও করিয়াছেন)।

নাট্যকার প্রথম সংস্করণের ভূমিকায় যে তত্ত্বটি বিবৃত করিয়াছেন তাহাকে এক কথায়,—সমাজসংস্কার তত্ত্ব বলা চলে।

তাহার ভাষায়—“আমার পালায় একটি রাজা আছে।.....
বৈজ্ঞানিক শক্তিতে মানুষের হাত পা মুণ্ড অদৃশ্যভাবে বেড়ে গেছে।
আমার পালার রাজা সেই শক্তি-বাহুল্যের যোগেই গ্রহণ করেন,
গ্রাস করেন.....একই নীড়ে পাপ ও পাপের মৃত্যুবান লালিত
হয়েছে। আমার স্বল্পায়তন নাটকে রাবণের বর্তমান প্রতিনিধিটি এক
দেহেই রাবণ ও বিভীষণ, সে আপনাকেই আপনি পরাস্ত
করে।.....(রাজার এই ধর্মটি সমালোচকদের দৃষ্টি এড়াইয়া
গিয়াছে)।

.....যক্ষের ধন মাটির নীচে পৌতা আছে। এখানকার
রাজা পাতালে স্তূড়ঙ্গ করে সেই ধন হরণে নিযুক্ত। তাই আদর
করে এই পুরীকে সমজদার লোকেরা যক্ষপুরী বলে।.....

কর্যণ-জীবী এবং আকর্ষণ-জীবী এই দুই জাতীয় সভ্যতার
মধ্যে একটা বিষম দ্বন্দ্ব আছে.....। কৃষিকাজ থেকে হরণের
কাজে মানুষকে টেনে নিয়ে কলিযুগ কৃষিপল্লীকে কেবলি উজাড়
করে দিচ্ছে। তা-ছাড়া শোষণজীবী সভ্যতার ক্ষুধাতৃষ্ণা ঘেঁষহিংসা
বিলাসবিভ্রম অশিক্ষিত রাক্ষসেরই মতো।.....আরো একটা
কথা মনে রাখতে হবে—কৃষি যে দানবীষ লোভের টানেই
আত্মবিস্মৃত হচ্ছে.....; নহিলে গ্রামের পঞ্চবটছায়াশীতল
কুটির ছেড়ে চাষীরা টিটাগড়ের চটকলে মরতে আসবে কেন।”
(রবীন্দ্রনাথের মতে) এইটুকু নাটকের সামাজিক ব্যঞ্জনা;
ইহা ছাড়া ‘পশ্চিম যাত্রীর ডায়রি’তে রবীন্দ্রনাথ আরো একটি
তত্ত্বের সন্ধান দিয়াছেন; তাহার ভাষায়—“নারীর ভিতর দিয়ে
বিচিত্র রসময় প্রাণের প্রবর্তনা যদি পুরুষের উদ্ভবের মধ্যে সঞ্চারিত
হবার বাধা পায়, তা হলেই তার সৃষ্টিতে যন্ত্রের প্রাধাত্য ঘটে।
তখন মানুষ আপনার সৃষ্ট যন্ত্রের আঘাতে কেবলি পীড়া দেয়,

পীড়িত হয়।.....যক্ষপুবে পুরুষের প্রবল শক্তি মাটির তলা থেকে সোনার সম্পদ ছিন্ন করে আনছে। নির্ভুব সংগ্রহের লুক চেষ্টায় তাড়নায় প্রাণেব মাধুর্য সেখান থেকে নির্বাসিত। সেখানে জটিলতাব জালে আপনি জড়িত হয়ে মানুষ বিশ্ব থেকে বিচ্ছিন্ন। তাই সে ভুলেছে, সোনার চেয়ে আনন্দের দাম বেশী; ভুলেছে, প্রতাপেব মধ্যে পূর্ণতা নেই, প্রেমেব মধ্যেই পূর্ণতা। সেখানে মানুষকে দাস করে বাধবাব আঘোজনে মানুষ নিজেকেই নিজে বন্দী কবেছে। এমন সময়ে সেখানে নাবী এল, প্রাণেব বেগ এসে পড়ল যন্ত্রেব উপর, প্রেমেব আবেগ আঘাত কবতে লাগল লুক হুশ্চেষ্টাব বন্ধনজালকে। তখন নাবীশক্তিব নিগূঢ় প্রবর্তনায় কী কবে পুরুষ নিজেব বচিত কাবাগাবকে ভেঙে ফেলে প্রাণের প্রবাহকে বাধামুক্ত কববাব চেষ্টায় প্রবৃত্ত হল এই নাটকে তাই বর্ণিত আছে।”

এই ভাষাটির তাৎপর্য এই যে—নাবী-শক্তিই (নাবী-মহিমা) প্রকৃত প্রাণশক্তি—এবং প্রেমশক্তি; আব এই ভাষা স্বীকার কবিলে, রক্তকরবীর তত্ত্ব নাবী-মহিমায় পর্যাবসিত হয়—তথা প্রতাপ ও প্রেমের তন্ময়ের কথা হইয়া দাঁড়ায়। (আমরা দেখাইতে চেষ্টা কবিল যে এই তত্ত্বটির সহিত নাটকে-বর্ণিত বিষয়ের পূর্ণ সঙ্গতি পাওয়া যায় না)।

(খ) ডাঃ শ্রীযুক্ত নীহাববঙ্গন বায় মহাশয় নাটকখানিব ভাবতত্ত্বকে এইভাবে দেখিয়াছেন—“যক্ষপুর্ব্ব বাজাব রাজধর্ম্ম প্রজ্ঞাশোষণ, তাহাব অর্থলোভ দুর্দ্দম। সেই লোভেব আশুনে পুড়িয়া মবে সোনার খনিব কুলিবা। বাজাব দৃষ্টিতে কুলিরা ত মানুষ নয়, তাহাবা স্বর্ণলাভেব যন্ত্রমাত্র, তাহারা ৪৭ক ২৬৯ফ মাত্র, তাহাবা জড় যান্ত্রিকতার যন্ত্রকাঠামোব ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অঙ্গমাত্র.....
.....মহুশ্ব, মানবতা এই যন্ত্রবন্ধনে পীড়িত ও অবমানিত। জীবনের

প্রকাশ সেই যক্ষপুরীতে নাই। প্রেম ও সৌন্দর্য্য হইতেছে জীবনের প্রকাশের সম্পূর্ণ রূপ—নন্দিনী তাহার প্রতীক ; এই নন্দিনীর আনন্দ-স্পর্শ রাজা পান নাই তাহার লোভের মোহে, সন্ন্যাসী পান নাই তাহার ধর্ম্মসংস্কারের মোহে, মজুররা পায় নাই অত্যাচার ও অবিচারের লোহার শিকলে বাধা পড়িয়া, পণ্ডিত পায় নাই তাহার পাণ্ডিত্যের এবং দাসত্বের মোহে। এই যক্ষপুরীর লোহার জ্বালেন বাহিরে প্রেম ও সৌন্দর্য্যের প্রতীক, প্রাণশক্তির প্রতিমূর্ত্তি নন্দিনী হাতছানি দিয়া সকলকে ডাকিল, যক্ষপুরীর কারাগারের ভিতরে এক মুহূর্ত্তে সকলে চঞ্চল হইয়া উঠিল, মুক্ত জীবনানন্দের স্পর্শ সকলের দেহে মনে লাগিল.....। রাজা নন্দিনীকে পাইতে চাছিলেন যেমন করিয়া তিনি সোনা আহরণ করেন তেমন কবিতা, শক্তির বলে কাড়িয়া লইয়া পাওয়ার মতন করিয়া, ধবিয়া ছুঁইয়া পাওয়ার মতন করিয়া ; কিন্তু তেমন কবিতা প্রেম ও সৌন্দর্য্যকে লাভ করা যায় কি ? নন্দিনীকে তিনি তাই পাইয়াও পান নাএমন য়ে মোডল সে-ও বিচলিত হইল, সে-ও নন্দিনীকে ভালবাসিল, কিন্তু তাহা প্রকাশ পাইল বিরোধের মধ্য দিয়া..... এই জীবনানন্দের রূপ দেখিবা, প্রাণপ্রার্থ্যের মধ্যে বাঁচিবার জন্ত সকলেই ব্যাকুল হইয়া জ্বালের বাহিরের দিকে হাত বাড়াইল। নন্দিনী বজ্রনকে ভালবাসে, নন্দিনীই বজ্রনের মধ্যে এই প্রেম জাগাইয়াছে ; কিন্তু সে তো যজ্ঞের বন্ধনে বাঁধা এবং সেই যজ্ঞই শেষ পর্য্যন্ত তাহাকে বিনাশ করিয়া প্রেমকে জীবন হইতে বিচ্ছিন্ন করিয়া দিল, জীবনের সঙ্গতি নষ্ট করিয়া দিল।.....নন্দিনীর প্রেমাস্পদ বলি হইল যান্ত্রিকতার যুগকাষ্ঠে এবং তাহারই মধ্য দিয়া জীবন হইল জয়ী আবার প্রেমকেই সন্ধান করিয়া ফিরিয়া পাইবার জন্ত।” (রবীন্দ্র সাহিত্যের ভূমিকা— ১৯৬ পৃষ্ঠা)।

ভারপর—

(গ) সমালোচক বঙ্কু অজিতবাবু নাটকখানির অন্তর্নিহিত ভাব-সত্যকে এইরূপে দেখিযাছেন :—“বক্তৃকরবী’র বঙ্কপুত্রীও এক অতিকায় অজগরের জ্বাষ সুখ-স্বাছন্দ্যে লালিত ক্ষুদ্র মানবাত্মাগুলিকে গ্রাসে গ্রাসে তাহার গহ্বরেব মধ্যে চালান কবিয়া দিতেছে, তাহাদের বাহিবে আসিবার পথ চিরতবে রুদ্ধ হইয়া বাইতেছে। পতঙ্গ যেমন বহ্নিব রূপে আকৃষ্ট হইয়া তাহার মধ্যে নিজেদের সর্বনাশ সাধন কবিয়া বসে, পল্লীৰ স্বাধীন কৃষিও তেমনি আপাত-লোভনীয় ধনকণাব আকর্ষণে নিজেদের বক্তৃলোভী যত্নদানবেব কাছে নিঃশেষ করিয়া দিতেছে। সোনার থলি মাথুষেব কাছে পদম লোভনীয় সন্দেহ নাই; কিন্তু সেই থলি ক্রমাগত বড়ো হইয়া যখন গুরুভাবী বোঝার জ্বাষ তাহার কাঁধে চাপিয়া বসে তখন সে ক্লান্ত পীড়িত হইয়া এই বোঝা হইতে নিষ্কৃতি পাইতে চায়। যক্ষপুত্রীৰ বাজাও যেন স্বাবোপিত ভাব হইতে মুক্তি-প্রার্থী হইয়া উঠিয়াছে। আধুনিক ধনতন্ত্রী যত্নসর্বস্ব সত্যতাব মর্শ্বপীড়া এই বাজাব মধ্যে পরিস্ফুট হইয়াছে। প্রাণময়ী বস-নিব্বিনী নন্দিনী যেন জড় দেবতার অচল সিংহাসন আজ টলাইয়াছে।

... .. ধনদানব বাজা, তত্বসর্বস্ব অধ্যাপক, ধর্মভেকধাবী গোসাই, ক্ষমতাপন্ন সর্দার—ইহাবা নন্দিনীৰ প্রাণশক্তিকে ব্রধ্বস্ত কবিতো চাহিয়াছে, কিন্তু পারে নাই। প্রভাতের স্নিগ্ধ কম্পমান আলোক-রশ্মির জ্বাষ ইহা কাঁক-কুকর দিয়া সকলের যবে প্রবেশ কবিয়া অতি মমতাময় করম্পর্শে সকলকে জাগাইয়া তুলিয়াছে।” (বাল্লালা নাটকের ইতিহাস, পৃষ্ঠা ২৫৭)।

উল্লিখিত তত্ত্ব-বিশ্লেষণ সম্বন্ধে কোন মন্তব্য করার আগে নাটক খানির কথা-বস্তুর একটি রূপরেখা দেওয়া একান্ত দরকার। অন্তর্জ্ঞা

ভাব-সত্তার আসল রূপটি—পরিপূর্ণ রূপটি, অস্পষ্ট থাকিবে বলিয়াই মনে হয়। বর্ণিত বিষয় হইতে যথার্থ ব্যঞ্জনা কি পাওয়া যায়, তাহাই অমুসন্ধান করা যাক।

রক্তকরবীর কথাবস্ত

যক্ষপুরীতে, যেখানে শ্রমিকদল মাটির তলা হইতে সোনা তুলিবার কাজে নিযুক্ত—বালক-শ্রমিক কিশোর নন্দিনীকে ডাকে—ফুল তুলিয়া আনিয়া দিতে চাহে, কারণ সারাদিনের কাজের ফাঁকে—একটু সময় চুরি করিয়া নন্দিনীকে ফুল আনিয়া দিতে পারার মধ্যেই সে বাচার আনন্দ অমুভব করে। নন্দিনী কিশোরকে সতর্ক করে—
“ওরে কিশোর, জান্তে পারলে যে ওরা শাস্তি দেবে।”

কিশোর শাস্তিব বিনিময়েও বাচার আনন্দ পাইতে চাহে; সে জোর গলায় বলে— ‘ওদের গারের মুখের উপর দিয়েই রোজ তোমাকে ফুল এনে দেব।’ কিশোরপ্রাণই মুক্তির আনন্দে—বাচার আনন্দে প্রথম সাড়া দেয়।

অধ্যাপক—যিনি পাণ্ডিত্যের জালের পিছনে ‘মাহুষের অনেক খানি বাদ দিয়া’—বস্তুতত্ত্বের গহবরের মধ্যেই বেশী সময় থাকেন, তিনিও নন্দিনীর প্রতি আকৃষ্ট হন—নন্দিনীকে দেখিলেই তাঁহাব মনটা নড়িয়া উঠে—বিস্ময়-মুগ্ধ হইয়া উঠে। অধ্যাপক উপলব্ধি করেন, নন্দিনীর সঙ্গে যে দরকার সে ঠিক ব্যবহারিক দরকার নয়—দরকারের সীমা যেখানে শেষ হইয়াছে, সেখান হইতেই যেন নন্দিনীলোকের সীমারম্ভ। দরকারের সন্ধানে ছুটিয়া মাহুষ কেবল ধুলোর সোনাই পায়, কিন্তু নন্দিনী যে আলোর সোনা। অধ্যাপক নন্দিনীর স্বরূপ ব্যাখ্যা করেন—যক্ষপুরে তুমি সেই ‘আচমকা আলো’। (অধ্যাপক না-বলার মধ্যেই যেন এই কথা

বলেন—ন চিন্তেন তর্পনীয়ো মহুশ্যঃ)। নন্দিনীও প্রেমের উত্তরে অধ্যাপক যক্ষপুরীর সাধনাব স্বরূপও প্রকাশ করেন—জ্ঞানান অর্থ-শক্তিকে বশীভূত কবাব সাধনাই সেখানে একমাত্র সাধনা—‘সোনার তালের তালবেতালকে বাধতে পারলে পৃথিবীকে পাব মুঠোব মধ্যে’। নন্দিনীও বাজার প্রকৃতিকে আঙ্গুল দিয়া দেখায়—“তোমাদেব বাজাকে এই একটা অঙ্কুত জালের দেয়ালেব আড়ালে ঢাকা দিযে বেখেছ সে-যে মাছুষ পাছে সে-কথা ধরা পড়ে”। বাজাব ঐ মাছুষটিকে উদ্ধাব কবিবার ইচ্ছাও নন্দিনী প্রকাশ কবে। বাজাব মাছুষছাঁকা ভয়ংকর প্রতাপকে—যাহাকে যক্ষপুর্বীব লোকে বাজার মহিমা বলিয়া মনে কবে—নন্দিনী ‘বানিয়ে তোলা ‘কথা’ বলিলে অধ্যাপকও তাহাতে সায় দেন—ধনী-দরিদ্রের আসল পবিচয়টা প্রকাশ কবিয়া দেন—‘বানিয়ে-তোলা কাপড়েই কেউ বা বাজা, কেউ বা ভিথিবী’। নন্দিনী অধ্যাপকেব বদ্ধতাব প্রতিও দৃষ্টি আকর্ষণ কবে, বলে—‘তুমিও তো . দিনবাত পৃথিব মধ্যে গর্ত খুঁড়েই চলেছা’ নন্দিনী বোধ হয় বলিতে চাহে—শমিকরা যেমন বস্তব পিছনে—সোনার পিছনে ছুটিয়া ছুটিয়া মুক্তিব আনন্দকে হাবাইয়া বসিয়াছে, অধ্যাপকও তেমনি বস্তবতত্ত্বের পিছনে ছুটিয়া ছুটিয়া অবকাশেব আনন্দকে—মুক্তিব আনন্দকে, সহজ-সুখেব আনন্দকে হাবাইয়া বসিয়াছে। নন্দিনীকে অধ্যাপক ঘরেব মধ্যে আহ্বান করেন। কিন্তু নন্দিনী জানায়—তাহাব সঙ্কল্প আবো বড—“আমি এসেছি তোমাদেব বাজাকে তার ঘরের মধ্যে গিয়ে দেখব। জালের বাধা নন্দিনী মানে না—মানিতে চাহেও না। সে আসিয়াছে ঘবেব মধ্যে কতে। নন্দিনীর হঠাৎ একটা প্রশ্ন জাগে—“এবা আমাকে এখানে নিয়ে এল, বঙ্গনকে সঙ্গে আনলে না কেন?” অধ্যাপক বুঝাইয়া দেন—সব জিনিষকে

টুকরো টুকরো করে আনা'ই এদের পদ্ধতি, অধ্যাপকের বলিবার কথা বোধ হয় এই—ইহারা আনন্দ না চাহে—মুক্তি না চাহে এমন নহে, কিন্তু ইহারা আনন্দকে চাহে অথচ প্রাণকে অস্বীকার করে, জানে না যে প্রাণকে চাপিয়া মারিয়া, পিষিয়া মারিয়া আনন্দকে পাওয়া যায় না। নন্দিনী রঞ্জনের মহিমা জানায়—বলে ‘রঞ্জনকে এখানে আনলে এদের মরা পাজারের ভিতর প্রাণ নেচে উঠবে।……রঞ্জন বিধাতার সেই হাসি।’ ‘রঞ্জন যেমন হাসতেও পারে, তেমনি ভাঙতেও পারে’। নন্দিনী অধ্যাপককে জানায়—‘আজ রঞ্জনের সঙ্গে আমার দেখা হবে’। অধ্যাপক আর বেশী সময় মুক্তির আনন্দে থাকিতে সাহস করেন না, নন্দিনীকে সতর্ক করিয়া দিয়া—‘যেখানকার লোকে দস্যুবৃত্তি করে না বসুন্ধরার আঁচলকে টুকরো টুকরো করে ছেড়ে না’, সেইখানে যাইতে অমুরোধ করেন—আর একটি অমুরোধও করেন—রক্তকবরীর কঙ্কন হইতে একটি ফুল খসাইয়া দেওয়ার জন্ত—তাহার দৃঢ় ধারণা—
—“ওই রক্ত-আভায় একটা ভয়-লাগানো রহস্য আছে, শুধু মাধুর্য্য নয়।” নন্দিনী রক্তকবরী ধারণের রহস্য প্রকাশ করে—“রঞ্জনের ভালোবাসার রঙ রাঙা, সেই রঙ গলায় পরেছি, বুকে পরেছি, হাতে পরেছি”। নন্দিনী অধ্যাপককে প্রাণের স্পর্শের নিদর্শনস্বরূপ একটি ফুল দেয়। অধ্যাপক প্রস্থান করে।

শুড়ঙ্গ খোদাইকর গোকুল নন্দিনীকে কিছুতেই বুঝিতে পারে না—কেবল প্রশ্ন করে “তুমি কে”। নন্দিনী বলে যে, সে যাহা তাহাই, সহজ ভাবে তাহাকে না বুঝিতে পারিলে সে অবোধ্যই—
(যঃ পশ্চাতি সঃ পশ্চাতি)—অথচ না বুঝিলেও গোকুলের ভাল ঠেকে না—গোকুলের মধ্যেও মুক্তির আনন্দের জন্ত একটা অবোধপূর্ব্ব অভীক্ষা। গোকুলের প্রাণে যত চাঞ্চল্য জাগে, তত গোকুল

নন্দিনীকে সন্দেহ করে—অবিশ্বাস করে। পোকুলের সঙ্গে হয়—
নন্দিনী যেন “রাজা” আলোর মশাল। গোকুল নির্বোধদের
‘সাবধান’ করিতে প্রস্থান করে।

এইবার নন্দিনী জালের দরজায় যা দিয়া ডাকে—‘শুনতে পাচ্ছ ?’
রাজা সাড়া দেন—‘শুনতে পাচ্ছি.....বারে বারে ডেকে না, আমার
সময় নেই, একটুও নেই।’ নন্দিনী আবেদন জানায়—‘খুশি নিয়ে
তোমার ঘরের মধ্যে যেতে চাই’—নন্দিনী রাজাকে মুক্তির আনন্দ
দিতে চায়, রাজা প্রত্যাখ্যান করেন—শ্রুতার শোভা লইয়াই
তিনি থাকিতে চাহেন।

নন্দিনী রাজাকে প্রকৃতির ডাকে সাড়া জাগাইতে, প্রকৃতির
সহিত সহজ যোগ স্থাপন করিতে, মাঠে লইয়া যাইতে চাহে ;
রাজা স্বীকার করেন—‘সহজ কাজই আমার কাছে শক্ত’। নন্দিনী
রাজার অদ্ভুত শক্তি দেখিয়া মুগ্ধ হন, কিন্তু সে শক্তির সহিত
আনন্দের কোন যোগ নাই যে। নন্দিনী নিম্নাণ শোষণপরায়ণ
শক্তির কার্য-ফলকে রাজার সম্মুখেই বর্ণনা করেন—স্পষ্টভাবেই
বলেন, “কানা রাক্ষসের অভিসম্পাত নিয়ে আস.....দেখছ না
এখানে সবাই যেন কেমন রেগে আছে কিংবা সন্দেহ করছে
কিংবা ভয় পাচ্ছে.....খুনোখুনি কাড়াকাড়ির অভিসম্পাত.....;রাজা
শাপ সম্বন্ধে সচেতন নহেন কিন্তু শক্তি সম্বন্ধে খুবই সচেতন—
গঠিতও। নন্দিনীকে জিজ্ঞাসা করেন—‘আমার শক্তিতে তুমি খুশী হও
নন্দিনী’ ? নন্দিনী—প্রাণ পূজারিণী। শক্তি দেখিয়া খুশি না হইয়া সে
পারে না ; কিন্তু শক্তি যখন পৃথিবীর খুশীকে আহ্বান করিয়া—আচ্ছন্ন
করিয়া, শুধু প্রতাপ রূপেই প্রকাশ পায়, সেই শক্তির সহিতই নন্দিনীর
বিরোধ। নন্দিনী এই কারণেই রাজাকে আলোতে বাহির হইতে,
মাটির উপর পা দিতে এবং পৃথিবীকে খুশী করিতে অস্বরোধ করে।

নন্দিনী বোধ হয় রাজশক্তিকে শোষণ-ধর্ম ত্যাগ করিয়া, পালন-ধর্মে দীক্ষিত হইতে বলেন—রাজশক্তির সহিত প্রজার সহজ ও আন্তরিক যোগ, প্রেমের যোগ স্থাপন করিতে বলেন। রাজা কিন্তু শক্তিবলেই সবকিছু লাভ করিতে চাহেন—এমন কি মৃত্তির ও সৌন্দর্য্যের আনন্দকেও—নন্দিনীকেও। নন্দিনীকে বলেন “আমি তোমাকে উলটিয়ে পালটিয়ে দেখতে চাই, না পাবি তো ভেঙ্গে-চুরে ফেলতে চাই।’

রাজা নন্দিনীর মুখে নিজের মহিমাকে আশ্বাদন কবিত্তে চাহেন—জিজ্ঞাসা করেন—‘আমাকে কী মনে কর বলো’। নন্দিনী উত্তর করে—‘মনে করি আশ্চর্য্য দেখে আমার মন নাচে’। বজ্রনের প্রতি কথা রাজার মনে পড়ে—নন্দিনীকে যে বজ্রনই সহজ আকর্ষণে প্রেমে বন্দী করিয়াছে। বজ্রনকে দেখিয়া নন্দিনীর মন যে ভাবে নাচে, ইহাও কি সেই নাচ? নন্দিনী রাজার সন্দেহ দূর করেন—‘সে-নাচের তাল আলাদা’ রাজার মস্তিষ্কে উপলব্ধ হয়—“আমার মধ্যে কেবল জোরই আছে, বজ্রনের মধ্যে আছে জাহ্নু”। বুঝাইয়াও বলেন—“দুর্গমের থেকে হীবে আনি, মাণিক আনি, সহজের থেকে ওই প্রাণের জাহ্নুকু কেড়ে আনতে পারিনে”।

রাজা নন্দিনীর প্রণেব উত্তরে নিজের দুর্বলতা ও দীনতা প্রকাশ করেন—আক্ষেপ করেন—‘শক্তি যতই বাড়াই যোবনে পৌছল না। তাই পাহারা বসিয়ে তোমাকে বাঁধতে চাই..... হায় রে, আর-সব বাঁধা পড়ে কেবল আনন্দ বাঁধা পড়ে না।’ রাজার কথার তাৎপর্য্য—শক্তি যতই বৃদ্ধি পাক, সহজ-আকর্ষণ যোবনের ধর্ম তাহাতে আসে না, আনন্দকে বাঁধা যায় না—সহজ-আকর্ষণেই লাভ করিতে হয় (যমেব এষো বৃণুতে)।

রাজা তাহার তপ্ত, রিক্ত এবং ক্লান্ত অন্তর-সন্তাটিকে মেলিয়া

ধরেন—ভিতরে-ভিতরে-বাথিরে-উঠ। হৃদয়টিকে বিশ্লেষণও করেন—“শক্তির ভার নিজের অগোচরে...নিজেকে পিষে ফেলে...” রাজা উপলব্ধি করেন—সহজই সুন্দর, নন্দিনী সহজ, তাই সে সুন্দর। রাজার মধ্যে সহজ জাগে—‘বিধাতার সেই বদ্ধ মুঠো আমাকে খুলতেই হবে।’ রাজা সুন্দরের স্পর্শ লাভ করিতে হাত বাড়াইয়া দেন। কিন্তু সুন্দরকে “সব দিয়ে”ই যে লাভ করিতে হয়। নন্দিনী রক্তের কথা তুলিলে—রাজা অসহিষ্ণু হইয়া উঠেন। আদেশ করেন—“যাও, তুমি চলে যাও—নইলে বিপদ ঘটবে।” নন্দিনী জানাইয়া যায়—“রক্তন আসবে, আসবে, আসবে—কিছুতে তাকে ঠেকাতে পারবে না।”

খোদাইকর ফাগুলাল ও তাহার জ্ঞী চন্দ্ৰা আলাপ করে—শ্রমিক-জীবনের অবসর অবসরের চিত্র ফুটাইয়া তোলে। ‘যক্ষপুরে কাজের চেয়ে ছুটি বিষম বালাই’ যে। সহজ আনন্দের ববান্দ বন্ধ বলিয়াই ছুটির অবসরটুকু হাটের মদের মাতলামি দিয়া পূর্ণ কবিত্তে চাহে। চন্দ্ৰা ফাগুলালকে সাবধান করিয়া দেয়—বিগুকে নন্দিনীতে পাইয়াছে, কাহাকে কখন পাইবে না পাইবে বলা যায় না। বিগু প্রবেশ করে গান করিতে কবিত্তে। চন্দ্ৰা বিগুর “স্বপনতরীর নেয়ে”কে চিনে—বলে ‘তোমার সেই সাথের নন্দিনী।’ প্রবেশ কবে—গোকুল খোদাইকর। তাঁহারও নন্দিনীকে ভালো ঠেকে না। কাজের রাজ্যে কিছুই করে না, তাই তো খটকা লাগে। চন্দ্ৰাও নন্দিনীকে ভালো চোখে দেখে না—হুঃখের জায়গায় ‘অষ্টপ্রহর’ কেবল সুন্দরিপনা করে। যক্ষপুরী সুন্দরের উপর অবজ্ঞা ঘটাইয়া দেয়—বিগু বলে ‘এইটেই সর্ব্বনেশে’। ফাগুলালের প্রশ্নের উত্তরে বিগু মদ খাওয়ার ‘কেন’কেও ব্যাখ্যা করে—সকল কথার মধ্য দিয়া এই কথাই বলে যে—প্রাণের জন্ত

মদ চাইই চাই—সহজ মদের বয়স্ক বন্ধ হইয়া গেলেই অন্তরাঙ্গা হাটের মদ লইয়া মাতামাতি করে। আনন্দের কামনা সহজাত যে!

বিণ্ড আরো স্পষ্টভাবে বুঝাইয়া দেয়—‘একদিকে ক্ষুধা মারছে চাবুক, তৃষ্ণা মারছে চাবুক, তাবা জ্বালা ধরিয়েছে—বলছে, কাজ করো। অত্ৰদিকে বনেনব সবুজ মেহলাছে মায়া, রোদের সোনা মেলেছে মায়া, ওবা নেশা ধরিয়েছে—বলছে, ছুটি ছুটি ছুটি।’ এই ছুটিই প্রাণের মদ। এই খোলা মদের আড্ডায় যাহারা যোগ দিতে পারে না, তাহারাই কয়েকখানার চোরাই মদের টানে ছুটে।—বিণ্ড বলে ‘আমাদের না আছে আকাশ না আছে অবকাশ, তাই বারে ঘণ্টার সমস্ত হাসি গান সূর্য্যের আলো কড়া করে চুঁইয়ে নিয়েছি এক চুম্বকের তরল আঙুনে’। শ্রমিকদের অবকাশহীন এবং সহজ-আনন্দহীন জীবনের অবসর অবসরটুকু মাতলামিতে পূর্ণ করিবার হেতু বিণ্ড বিশ্লেষণ করে।

চক্রার প্রশ্নের উত্তরে বিণ্ড নারীর সোনার লোভের প্রভাব ও পরিণামও ব্যাখ্যা করে—বলে ‘তোমার সোনার স্বপ্ন ভিতরে ভিতরে ওকে চাবুক মারে, সে চাবুক সর্দারের চাবুকের চেয়েও কড়া’। বিণ্ড বোধ হয় বলিতে চাহে—পুরুষের দাসত্বের মূলে নারীর বাসনারও একটা বড় অংশ আছে। পুরুষ নারীর স্বপ্ন-সাধ মিটাইয়াই নিজের পুরুষকারকে আত্মদান করে—নারীর সোনার স্বপ্নসাধ মিটাইতে যাইয়াই পুরুষ বেশী করিয়া সোনার কাঁদে আপনাকে ধরা দেয়। বিণ্ড একথাও বলে—“আজ যদি-বা দেশে যাও টিকতে পারবে না, কালই সোনার নেশায় ছুটে ফিরে আসবে, আফিমখোর পাখি যেমন ছাড়া পেলেও খাঁচায় ফেরে”। বিণ্ড, চক্রা ও ফাগুলালের কথায় প্রকাশ পায়—“বন্ধপূরীর কবলের

মধ্যে ঢুকলে তাব ইঁ বন্ধ হয়ে যায়—শ্রমিকবা যাহাকে আদব কবে সর্দারদেব দৃষ্টি সেখানেই পড়ে—যক্ষপুবে মামুন'কে সংখ্যায় পবিণত কবা হইয়াছে—‘গাবে ছিলুম মামুন এখানে হয়েছি দশ-পঁচিশেব ছক, বুকেব উপর দিয়ে জুয়াখেলা চলেছে—স্বৈবাচাবী শাসনে—‘কোন্ কথাব টিকে কোন্ চ'লে আগুন লাগায় কেউ জানে না।’

সর্দার প্রবেশ কবে।—পয়োমুখ কিন্তু বিমূহ্ত। চন্দ্রাকে নাতনী বলিয়া খাতিব দেখান—বিশ্ব'ক কটাক্ষও কবেন। বিশ্বও উত্তর দিও ছাড়ে না—তোমাদেব এলকাখ নাচানো ব্যবসা কত সাম্যাতিক ত'ব মোটা মোটা দৃষ্টান্ত দেখছি এমন হয়েছ সাদা চালে চলতেও পা কাঁপে’। সর্দার সুখবব দেন—কেনাবাম গোঁসাইকে নি'য়াগ কবা হইয়াছে—ও লোকখা শু'নাইবাব জন্ম।

গোঁসাই প্রবেশ কবেন—ভাড়াটিয়া প্রসাদলোভী প্রচাবক ও ধম্মোপদেষ্টা। ধর্ম্মকে শাস্ত্রেব বচনব আডালে ধর্ম্ম বলিয়া চালাইয়া দেওয়াব জন্তই এই গোঁসাই। বিশেষতঃ শোষণেব বিরুদ্ধে যে স্বাভাবিক ক্ষোভ মাথা তুলিতে চাহে, সেই ক্ষোভকে পরলোকেব ভয় ও পুণ্ড্রাবাব লোভ দেখাইয়া প্রশমিত কবাব উদ্দেশ্যই গোঁসাই নিযুক্ত। ধনতন্ত্রেব হাতে-ধবা-দেওয়া পুৰোহিত এই গোঁসাই। শোষিত শ্রমিকদেব ধর্ম্মেব দোহাই দিয়া অবিচলিত বাখাই ইহাব একমাত্র উদ্দেশ্য। হবিনাম দিয়াই ইনি ক্ষুধা-ভৃক্ষাব ক্ষোভ হরণ কবিত্তে সচেষ্ট। ফাগুলাল ভগ্নামিব বিরুদ্ধে প্রতিবাদ কবে, কিন্তু চন্দ্রা পরকাল খোয়াবাব ভয়ে স্বামীকে তিবন্ধাব কবে। শেষ পর্যন্ত সর্দার নিজেই ভাব নেন—ধর্ম্মনীতিব কবলেব মধ্যে যখন যাইতে চাহে না, তখন দণ্ডনীতিই-চালানো বাঞ্ছনীয়। বিশ্ব অনেকটা নির্ভীক—প্রাণবান, সর্দারকে স্মরণ কবাইতে ভুলে না—

শাস্ত্রমতে অবতারের বদল হয়। ‘কুম্ভ হঠাৎ ববাহ হয়ে উঠে, বর্ষের বদলে বেরিয়ে পড়ে দস্ত, ধৈর্যের বদলে গৌ’। কিন্তু যেন বলিতে চাহে—যে শমিকবা মাথাব ঘাম পায়ে ফেলিয়া, সমাজকে ধারণ করিয়া আছে, ভোজা ও ভোগ্য যোগাইয়া থাকে, তাহারা কি চিরকালই ‘কুম্ভ’ হইয়া থাকিবে? তাহা নহে। প্রাণেব স্পন্দন জাগিলেই তাহারা বিদ্রোহ করিবে।

এখানেই বিষ্ণু চন্দ্রাকে জানায়—‘ওবা ঠিক কবেছে এবাব থেকে এখানে কাবিগবের সঙ্গে ত’দেব জীবা আসতে পাববে না’ অর্থাৎ নারীর প্রেমের স্পর্শ হইতেও শমিকদের দূরে বাখিবাব প্রাণকে একেবারে পিসিয়া মাণিবাব মডয়ঙ্গ হইয়াছে। বিষ্ণু নন্দিনীর ডাক শুনে—চন্দ্রা জানিতে চায়—‘কোন্ স্থপে ও তোমাকে ভুলিয়েছে বিষ্ণু চন্দ্রাকে বুঝায়—যে দুঃখকে ভোলাব . ৩ দুঃখ আব নাই। সেই দুঃখেই নন্দিনী তাকে ভুলাইয়াছে। এই দুঃখ দূরব পাওনাকে নিয়ে আকাজ্জাব যে দুঃখ সেত দুঃখ, নন্দিনাব মধ্যে ‘সেই চিবদুঃখের দূরব আলোটব প্রকাশ।’ চন্দ্রা এ সব নিগূঢ় তত্ত্ব না বুঝিলেও অভিজ্ঞতা হইতে এইটুকু বুঝিয়াছে—“যে মেসেকে তোমরা যত কম বোঝ, সেই তোমাদের তত বেশী টানেন।

নন্দিনী আসে বিষ্ণুব কাছে। বিষ্ণু উপলব্ধি ববে—‘আমাব মধ্যে এখনো আলো দেখা যাচ্ছে।’ নন্দিনীর কাছে সে প্রকাশ কবে—“তুমি আমাব সমুদ্রের অগম পাবের দূতী”; নন্দিনীও প্রকাশ কবে, বঙ্গন কি ভাবে তাহাকে জিতিয়া লইয়াছে। বঙ্গন “প্রাণ নিয়ে সর্পস্ব পণ কবে...হাবজিতেব খেলা খেলে। সেই খেলাতেই .. জিতে নিয়েছে।”

বিষ্ণুর ইতিহাসও জানা যায়—বিষ্ণুও একদিন প্রাণ লইয়া স্বর্গস্ব পণ কবিয়া হাবজিতেব খেলা খেলিত, কিন্তু কী মনে

করিয়া প্রাণের সহজ সাধনার ভিড় থেকে একলা বাহির হইয়া গিয়াছিল। বিগুর তরী হাওয়ায় হাওয়ায় ‘অচেনার ধারে’ যাইয়া উপস্থিত, আবার সেখান হইতে, একটি মেয়ের আকর্ষণে বাধ্য পড়িয়া বিগু যক্ষপুরীতে আসিয়া আবদ্ধ হইয়া পড়িয়াছে। বিগুর সানার শিকল ভাঙ্গিবেই—সঙ্কল্প করে নন্দিনী। আর নন্দিনী রাজার ঘবের ভিতরে যাইয়া যে অভিজ্ঞতা হইয়াছে, তাহাও ব্যক্ত করে। রাজা সব কিছুকেই স্পষ্টভাবে জানিতে চায়। যাহা সে বুঝিতে পারে না তাহা উহার মনকে ব্যাকুল করে। বিগুর কথায় সর্দারকেও চেনা যায়। সর্দার—‘প্রাণকে শাসন করবার জেছেই প্রাণ দিয়েছে দুর্ভাগা।’

সর্দাবও প্রবেশ করেন। বিগু স্পষ্ট ভাষায় সর্দাবের মুখেব পরেই বলে—“তোমাদের দুর্গ থেকে কী করে বেরিয়ে আসা যায় পরামর্শ করছি”। সর্দাব বিস্মিত। নন্দিনী সর্দারকে রজনকে আনিয়া দেওয়ার প্রতিশ্রুতি স্বরণ করাইয়া দেয়। সর্দার বলে—‘আজই তাকে দেখতে পাবে।’

নন্দিনী রাজাকে ডাকে—অমুরোধ কবে—“ঘবেব মধ্যে যেতে দাও, অনেক কথা আছে।” রাজা বলেন, ‘এখনও সময় হয়নি।’

নন্দিনীব সাথী বিগু—সে গান গায়। রাজা সহিতে পারেন না সাথীকে, তাহাব কোন সঙ্গী নাই যে। রাজা আজ যেন শুধু টিকিয়া থাকিতেই চাহেন না, বাচিয়া থাকিতে চাহেন, তাই তিন-হাজাব-বছর-টিকিয়া-থাকা মরা ব্যাঙটাকে মুক্ত করিয়া দিয়াছেন। রাজা বজ্র ও নন্দিনীকে একসঙ্গে দেখিতে চাহেন—ঘরের ভিতরে অর্থাৎ ধরা-ছোয়ার মধ্যে আনিয়া জানিতে চাহেন। নন্দিনী রাজাকে বুঝাইতে চাহে, এমন কিছু আছে যাহাকে মন দিয়া জানা যায় না, শুধু প্রাণ দিয়াই উপলব্ধি করা যায়। রাজাব

ঠকিবার ভয়—যাহা জানার গভীর বাহিরে, তাহাকে বিশ্বাস কবিতে তাহার সাহস হয় না। তবু রাজা রক্তকরবীর গুচ্ছটা চাহেন, না চাহিয়া পারেন না। না-পাওয়া সৌন্দর্য্যকে ছিঁড়িয়া নষ্ট করিবার ইচ্ছা জাগে, আবাব পাওয়ার আশায় ইচ্ছাটা স্থগিত থাকে। রাজা নন্দিনীকে ভয় দেখান, বজ্রনকে দলিয়া ধুলোর সঙ্গে মিলাইয়া দিলে কী হইবে। ভয়ংকর সাজিবাব মোহ তাহার সমান বলবান। নন্দিনী স্পষ্টভাষায় বাজ-মহিমাকে বিশ্লেষণ কবে, প্রমাণ কবে যে, যাহারা ভয় দেখাবাব ব্যবসা করে, সেই সব লোকই জ্বাল দিয়া ঘিরিয়া রাখিয়া বাজাকে অদ্ভুত সাজাইয়া রাখিয়াছে, রাজা একটা ‘জুজুব পুতুল’ মাত্র। নন্দিনী বাজাকে বুঝাইয়া দেয়, ভয় দেখাইয়া বাজ-মহিমা বাধা অসম্ভব। বলে—“এতদিন যাদেব ভয় দেখিয়ে এসেছ, তাবা ভয় পেতে একদিন লজ্জা কববে।” সে যেন বলিতে চাহে—ভয় দেখাইয়া, নির্ভুবতা কবিয়া বাজ-মহিমা অক্ষুর বাধা অসম্ভব। যখনই ভয়ানকদেব মধ্যে—নিষ্পীড়িতদেব প্রাণ জাগিয়া উঠিবে, তখনই বাজ-মহিমাব অবসান ঘটবেই ঘটবে। নন্দিনীব কথা শুনিয়া বাজা বাজ-অহংকাবে গর্জন কবিয়া উঠেন—তিনি যে কী নির্ভুব তাহাব সমস্ত প্রমাণ নন্দিনীব কাছে প্রত্যক্ষ দেখাইয়া দিতে তাহাব ইচ্ছা জাগে! নন্দিনী চলিয়া যাইতে উদ্বৃত্ত হয়। বাজাব দীন-আত্মা ঐকান্তিক ব্যাকুলতা লইয়া ডাকে—‘নন্দিনী’। নন্দিনী গান গাহে, কিন্তু বাজার বুকেব মধ্যে যে বুড়ো ব্যাঙটা সকল বকম স্তবেব ছোঁয়াচ বাচাইয়া আছে, “গান শুনেলে তাব মবতে ইচ্ছা কবে” বলিয়া, বাজা পলাইয়া যান। নন্দিনী বিস্মকে জানায়—‘আজ নিশ্চয় বজ্রন আসবে’। বিস্ম নন্দিনীর অহুরোধে—‘পথচাওয়ার গান’ গায়।

সর্দার ও মোড়ল সঙ্কর আঁটে—“বজ্রনকে কিছুতে আসতে দেওয়া

চলবে না।* রঞ্জনকে লইয়া বড় মুসকিল—সে হুকুম মানিতে চাহে না—‘মামুষটার ভয় ডর কিছুই নেই’, সে কাজের রশি খুলিয়া দিয়া কাজকে নাচিয়া চালাইতে চায়। রঞ্জন বাঁধনের বশ নহে, কথায় কথায় সাজ বদল করে, চেহারা বদল করে।

ছোট সর্দার প্রবেশ করে—রঞ্জনকে বাঁধিতে চলে। সে ইহাও জানায় যে, মেজো সর্দারের মনে রঞ্জনের হোঁচ লাগিয়াছে। সর্দার রঞ্জনকে রাজার ঘরে পাঠাইবার আদেশ করে—নিজেও চলে।

এইবার দেখা দেন অধ্যাপক ও পুরাণবাগীশ। অধ্যাপক রাজার অন্তর্দ্বন্দ্বের রূপটি খুলিয়া বলেন এবং আভাস দেন—রাজা জ্ঞান-যোগের পর বিতৃষ্ণ হইয়া উঠিয়াছেন! রাজার কথা—জ্ঞান-যোগীর অশাস্ত প্রশ্ন—“তোমার বিচ্ছে তো সিঁধকাঠি দিয়ে একটা দেয়াল ভেঙে তার পিছনে আর একটা দেয়াল বের করেছে, কিন্তু প্রাণ পুরুষের অন্তরমহল কোথায়?” সেই জন্তাই এই প্রশ্নের পাশ কাটাইতেই অধ্যাপক পুরাণবাগীশকে আনিয়াছে; উদ্দেশ্য—“ওকে পুরাণ আলোচনায় ভুলিয়ে রাখা যাক।” বস্তুতত্ত্ববিজ্ঞা বুদ্ধির গবাক্ষলগ্ননের আলোকে জগতকে অংশে-অংশে আলোকিত করে, কিন্তু যাহা কেবল অমুভবগম্য তাহাকে বুদ্ধি-যোগে পাওয়া যায় না বলিয়াই বস্তুতত্ত্ব-বিজ্ঞা সীমাবদ্ধ। অধ্যাপককে নন্দিনী তাই আকর্ষণ করে—প্রাণের টান জাগাইয়া তুলে, ফলে তাহার পাকা হাড়েও ঠোকাঠুকি বাধে—তাহার বস্তুতত্ত্ব ধানীরঙের দিকে একটানা ছুটিয়া চলে। রাজা অধ্যাপককে যেমন সহিতে পারেন না, পুরাণবাগীশকেও তাহার ভালো লাগে না। সর্দার জানায়—‘রাজা বলে পুরাণ বলে কিছু নেই, বর্তমানটাই কেবল বেড়ে বেড়ে চলেছে।’

এমন সময় নন্দিনী দ্রুত প্রবেশ করে—চোখের সন্মুখে ভয়ানক দৃশ্য—মনে হয় যেন প্রেতপুরীর দরজা খুলিয়া গিয়াছে। প্রহরীদের

সঙ্গে রাজার এঁটো—মাংস-গজ্জা-মন-প্রাণ-হীন কতকগুলি একদা-
 মানুষ কোথায় যেন যায় নন্দিনী দেখে—অনুপ আর উপমহু
 যে—ওই-যে শক্লু তলোয়ার খেলোয়াড় — আখের-মত-চিবিয়ে-
 ফেলা কঙ্কু। নন্দিনী হতাশায় হাহাকার করে—“গেল গো, আমাদের
 পায়ের সব আলো নিবে গেল।” অধ্যাপকের মনে পড়ে—“বড়
 হবার তত্ত্ব।” নন্দিনীকে বুঝায়— সেই অদ্বুত শক্তির রাজা যাহার
 জমা, এই সকল কিছূত তাহার খরচ। “ওই ছোটোগুলো হতে
 থাকে ছাই, আর ওই বড়োটা জলতে থাকে শিখা।” নন্দিনী
 এই বাবস্থাকে ‘রাক্ষসের তত্ত্ব’ বলিয়া ধিকার দেয়। কিন্তু অধ্যাপক
 তত্ত্বজ্ঞের দৃষ্টিতে দেখেন—“যেটা হয় সেটা হয়, তার বিরুদ্ধে যাও
 তো হওয়ারই বিরুদ্ধে যাবে।” নন্দিনী এই ‘হওয়া’কে ধিকার
 দেয়—রাস্তার সন্ধান জানিতে চায়। অধ্যাপকের ধারণা—রাস্তা
 দেখাবার দিন এলে এরাই দেখাবে। অধ্যাপক বোধ হয় এই কথাই
 বলিতে চাহে যে, সর্কস্‌হাঙ্গীদের, শোষিতদের মধ্যে প্রাণের সাড়া
 জাগিলে, তাহারাষ্ট পথ কাটিয়া বাহির করিবে। নন্দিনী অস্থির
 উৎকণ্ঠায় বাজাকে ডাকে; কিন্তু রাজার সাড়া পাওয়া যায় না—
 ‘ভিতরকার কপাট পড়ে গেছে’। নন্দিনীর ভয় কবে। রজনকে
 চিনাইয়া দিবার জন্ত বিস্ত্র গিয়াছে কখন, এখনও যে সে আসে
 না। একদা-পালোয়ান গজ্জুর আর্ন্তনাদ শোনা যায়। অধ্যাপক
 গজ্জুকে গোড়াতেই সাবধান করিয়াছিলেন ‘এ রাজ্যে সুড়ঙ্গ খুদতে
 চাও তো এসো, মরতে-মবতেও কিছুদিন ‘বঁচে থাকবে’...এ
 বড়ো কঠিন জায়গা’। অধ্যাপক যক্ষপুরীর সমাজের প্রবৃত্তিটিও
 প্রকাশ করেন—‘ভালোর কথাটা এর মধ্যে নেই, থাকার কথাটাই
 আছে।’ নন্দিনী ‘শুধু থাকা’কে ধিকার দেয়, বলে ‘মানুষ হয়ে
 থাকবার জন্তে যদি মরতেই হয়, তাতেই বা দোষ কী!’ অধ্যাপকও

বলেন, “থাকবাব জন্তে সবতে হবে এ কথা যাবা বলে তারাই থাকে।”

প্রবেশ করে পালোয়ান। সব পালোয়ানি নিঃশেষ, অথচ বাইরে থেকে চোটেব দাগ দেখতেই পাবে না। পালোয়ান সর্দাবেব পবে আক্রোশ প্রকাশ কবে, সর্দাবেব অভিসন্ধি ব্যক্ত কবে “সমস্ত পৃথিবীকে নিঃশক্তি কবতে পাবলে তবে ওবা নিশ্চিত হয়”। নন্দিনী প্রগে সর্দাব নিজ্জব অবস্থা, শোষণেব অবস্থা জানাষ— “ভিতবটা ফাঁপা হয়ে গেছে ... শুধু জোব নয় একেবারে ভবসা পর্যন্ত হয়ে নেয়।” নন্দিনী পালোয়ানকে বাসায লইয়া যাইতে চাহে কিন্তু সতর্ক অধ্যাপক সাহস কবেন না— বাজদোহেব অপবোধেব আশঙ্কা কবেন। সর্দাবেক দেখিতে পাইয়াই অধ্যাপক প্রস্থান কবেন, তবে যাব্বাব সময় সর্দাবেব মনটাকেও বিশ্লেষণ কবিয়া যান ‘তুমি ভিতবে ভিতবে ওব মনেব ভাবে টান লাগিয়েছ, যতই সব মিলছে না ততই বড়া হয়ে চোঁচিয়ে উঠছে।

সর্দাব ও গৌসাই প্রবেশ কবেন। নন্দিনী পালোয়ানব একটা ব্যবস্থা কবিতে গৌসাইকে অজ্ঞবোধ কবে। গৌসাই ধন-তান্ত্র মাহুষেব প্রাণেব মর্গ্যাদা বতটুকু চমৎকারভাবে তাহা বুঝান —‘যে-পরিমাণ বাঁচা দরকার . সর্দাব নিশ্চয় ওক সেই পরিমাণেচ বাচিয়ে রাখবে।’ আব সঙ্গে সঙ্গে শোষণ শ্রেণাব অভিপ্রায় ও ৩৩মিব আবরণটাও আলোকিত কবেন—“আমাদের শ্রেণাব লোকেব পবে ভগবান ছঃসহ দায়িত্ব চাপিয়েছেন, সেটা বহন কবতে গেলে আমাদের ভাগে প্রাণেব সাবাংশ অনেকটা বেশী পরিমাণে পড়া চাই। ওদেব খুব কম বাঁচলেও চলে, কেননা ওদেব ভাব লাঘবেব জেছে আমবাই বাঁচি।” আশ্চর্য্য! ‘নন্দিনীর সাহায্য লইতে পালোয়ানও ভয় পায়। ‘সর্দাব বাগ কববে’ এই ভয়ে পালোয়ান

হ-ক্ষ পাড়ার মোড়লের ঘরে চলিয়া যায়—নন্দিনীর উপকারেব হাতখানাও এড়াইতে চায়। নন্দিনী সর্দারকে বিত্ত পাগলেব সংবাদ জিজ্ঞাসা কবে—গৌসাই বলেন, ‘যেখানে যাক সবই ভালোর জন্তে।’ নন্দিনী গৌসাইয়েব জপমালা ধরিয়া টান দেয়—গৌসাই অগত্যা প্রস্থান কবেন। সর্দার উত্তর কবে—‘তাকে বিচ বশালায় ডেকেছে’...। “সর্দার ইহাও ঘোষণা কবে—”অনেককে টানবে তাবপরে, শেষ বোঝাপড়া হবে তোমাতে আমাতে। বেশি দেবি নেই।” সর্দার বজ্রনেব সঙ্গে নন্দিনীব মিলন কিছুতেই ঘটতে দিবে না।

কিশোর আসিয়া সংবাদ দেয়—বিত্তব সঙ্গে দেখা হবে। বিত্তকে দেখাও যায়—তাহাব হাতে হাতকড়ি। বিত্ত বজ্রনেব মধ্যেই মুক্তিব আনন্দ আশ্বাদন কবে।—সত্যের মধ্যে মুক্তি পেয়েছি—এ বন্ধন তাবি সত্য সাক্ষীবজ্রনেব সঙ্গে মিলনেব কামনা জানাইয়া বিত্ত নন্দিনীব নিকট বিদায় লয়।

চিকিৎসক এবং সর্দার আসিয়া যথাক্রমে বাজাব ভিত্তবকাব এবং বাহিবকাব সংবাদ জানায়। এত পাড়াব মোড়ল আসে—ধামা-ধবা—পদলেহী বাজসেবক মেজা সর্দার আসিয়া অনেক বিষয়ে ‘কিন্তু’ তুলে—সর্দাবেব মত বাজাকে ঠকানো সে কর্তব্য মনে করে না, কেনাবাম গৌসাইকে সে নামাবলী ভেদ কবিয়াই চিনিয়াছে—কেনাবাম নাকি একপিঠে গৌসাই, একপিঠে সর্দার। সর্দার বুঝিতে পাবে—মেজা সর্দারেব বক্তেব সঙ্গে সর্দারিব মিল হয় নাই এবং তাহাব চোখে নন্দিনীব ঘোর লাগিয়াছে। কিন্তু মেজা সর্দারও সর্দাবেকে নিজেব চেহারা দেখিতে বলে, কাবণ তাহার চোখেও কর্তব্যোর বঙেব সঙ্গে রক্তকববীব বঙ কিছু যেন মিশিয়াছে। সর্দার ভাবে—‘মনেব কথা মন নিজেও জানে না।’

নন্দিনী প্রবেশ করে—চারিদিকে তাহার সিঁদুরে মেঘের রঙীন আভা। মনে হয়—“ওই-কি আমাদের গিলনের রঙ।” নন্দিনী রাজাকে ডাকে—‘শোনো, শোনো, শোনো’। গৌসাই আসিয়া অযাচিত ভাবে নন্দিনীব গঙ্গল চিন্তা কবিত্তে দাঁড়ান। নন্দিনীকে ঠাকুবঘবে লইয়া যাইয়া নাম শোনাইতে চাহেন। নন্দিনী শুধু নাম লইয়া সন্তুষ্ট হইতে চাহে না। শুধু নাম লওয়ার শাস্তিকে সে থিকাব দেয়। নন্দিনী গৌসাইকেও থিকাব দেয়—‘যাও, যাও, যাও। মাহুঘের প্রাণ ছিঁড়ে নিয়ে তাকে নাম দিমে ভোলাবাব ব্যবসা তোমাব।’

প্রবেশ কবে ফাগুলাল ও চন্দ্রা—বিড়কে হাবাইয়া তাহাণা আয়হাবা। ফাগুলালেব নন্দিনীকে ‘আজ কেমনতব ঠেকিতেছে, চন্দ্রা তো তাহাকে বাক্সী মনে কবে, ভৎসনাও কবে—সর্বনাশী বলিয়া। নন্দিনীব এক কথা—ও মুক্তি চায়, বিড়ব কথাও বলে—‘বিপদেব তলায় তলিয়ে গিয়ে তবে মুক্তি’। ফাগুলাল প্রতিজ্ঞা কবে—‘বন্দীশালা চুবমাব কবে ভাঙব’। নন্দিনীও ফাগুলালেব সঙ্গে যাইতে চাহে। এই সময় গোকুল আসে—ডাইনীকে—নন্দিনীকে পোডাইয়া মাবিবাব সঙ্কল্প লইয়া। ফাগুলালেব সহিত গোকুলের বচসা হয়। গোকুল ‘মিষ্টিমুখী সুন্দরী’ অপেক্ষা সহজ শত্রু সর্দারকে বেশী শ্রদ্ধা কবিত্তে চাহে। নন্দিনী বুঝাইয়া দেয়—যে দাস সে কখনও শ্রদ্ধা কবিত্তে পাবে না। ফাগুলাল গোকুলকে পৌরুষ দেখাইতে চলে কিন্তু বালিকাব কাছে নহে।

নন্দিনী বজ্রনেব খোঁজে ব্যাকুল। দলেব পব দল ধ্বজাপূজায় যায়, আব নন্দিনী জিজ্ঞাসা কবে—‘বজ্রনকে দেখেছ’। কেহই বলিতে পাবে না। শুধু একজন বলে ‘ধ্বজাপূজায় রাজাকে বেবোতেই হবে। তাঁকেই জিজ্ঞাসা করো’।

নন্দিনী বাজাকে ডাকে—‘সময় হয়েছে দবজা খোলো’। বাজা

ধ্বজাপূজার দিনে মন বিক্ষিপ্ত করিতে নিষেধ করেন, নন্দিনী নিষেধ মানে না, নন্দিনীর প্রতিজ্ঞা ‘মবি সেও ভালো, দবজা না খুলিয়ে নড়ব না।’ বাজা, বলেন ‘এখন বাধা দিলে রথের চাকাষ গুঁড়িয়ে যাবে’। নন্দিনীও অটল—‘বৃকেব উপব দিয়ে চাকা চলে যাক, নড়ব না’।

বাজা দবজা খুলেন, তখনই নন্দিনী দেখে কে যেন পড়িয়া। বজ্জনই পড়িয়া আছে। বাজা দেখেন তাহাব নিজের যন্তাই তাহাকে মানেন না। সর্দারকে বাধিয়া আনিবার আদেশ দেন। নন্দিনী কাদে—‘আমি সহিতে পাবছিনে কেন এমন সর্বনাশ কবলে’। বাজা অমৃতপ্ত মবা-যৌবনের অভিশাপে অভিপ্ত। নন্দিনী বজ্জনের চুড়ায় নীলকণ্ঠ পাখীৰ পালক পবাইয়া দেয়, আক্ষেপোক্তি কবে ‘তোমাৰ জয়যাত্রা আজ থেকে শুরু হ’য়েছে। সেই যাত্রাব বাহন আমি।’ নন্দিনী বাজাব বিরুদ্ধে লড়াই ঘোষণা কবে। মৃত্যুকেই নন্দিনী বড় অস্ত্র মনে কবে; মনে কবে, তাবপৰ থেকে মুহূর্তে মুহূর্তে ‘আমাব সেই মবা তোমাকে মাৰবে।’

বাজাব পবিবৰ্ত্তন ঘটে। নন্দিনীৰ সাথী হইয়া নিজৰ বিরুদ্ধেই নিজে লড়াই কবিতে প্রস্তুত হন। নিজের ধ্বজা নিজেই ভাঙিয়া ফেলেন। সমস্ত বিদোহীদের সঙ্গে বাজা হাতে হাতে বাথেন। নিজের বন্দীশালা নিজেই ভাঙিতে ছুটেন। বাজা জানেন সর্দাব-দেব সঙ্গেই শেষপর্যন্ত লড়িতে হইবে। নিজের সৈন্যশক্তির সঙ্গেই একলা যুদ্ধ কবিতে হইবে। জিতিতে না পাবিলেও মবিয়া বাঁচিতে পাবিবেন। এতদিনে মবিবাব অৰ্প দেখিতে পাইয়াই তিনি বাঁচিয়াছেন। বাজা দেখেন সর্দাব বাজাশক্তি দিয়াই বাজাকে বাধিয়া বাধিয়াছে। বাজা নন্দিনীৰ পিছনেই যাত্রা কবেন। অধ্যাপকও ছুটিয়া আসেন বাজা চবমপ্রাণেব সন্ধান পাইয়াছেন কনিয়া। নন্দিনীকে খবিতে অধ্যাপকও ছুটিয়া যান।

বিশ্ব আসিয়া নন্দিনীকে খোঁজ কবে। কান্তলাল বলে, নন্দিনী 'শেষমুক্তিতে' আগাইয়া গিয়াছে। বিশ্ব কান্তলাল নন্দিনীকে জয়ধ্বনি কবিতা লড়াই কবিতা ছুটে। বিশ্ব "বক্তব্যবীকে কল্পন"—বিজ্ঞোহেব বক্তব্যতাকা ধলা—হইতে কুড়াইয়া মাথাষ তুলিয়া লয়।

নাটকের ভাব-সত্য

উল্লিখিত কাহিনী-রূপবেশা হইতে নাটকের ভাব-সত্যটি উদ্ধাব কবিতা যাইয়া প্রপমেই এই কথাটি মনে আসে যে, নাটকখানি নানা ভাব-বাঞ্ছনাব সমবায়ে রচিত। তবে মুখ্য রূপে যে আধ্যাত্মিক ভাবকেই বাঞ্জিত করা হইয়াছে সে ভাবটি এই যে, কেবলমাত্র অল্পময় কোষেই জীবাত্মা গঠিত নহে, তাহাব মধ্যে যে আনন্দময়-কাল আছে সেই কোষের প্রবণাতেই মানুষ আনন্দ চাহে, কাবণ আনন্দ-সত্তাব মধ্যেই মানুষের সম্পূর্ণতার পবিচয়, মুক্তির অমুভূতি। তাই আনন্দেই মুক্তি এবং মুক্তিতেই আনন্দ। প্রাণের সাধনা যখন আনন্দের লক্ষ্যে না যাইয়া শক্তির লক্ষ্যে নিবদ্ধ হইয়া পড়ে তখন সে হয় বিরত নিজের শক্তির অহংকাবের কাবাগাবে নিজেরই হয় আবদ্ধ, আব প্রাণের সাধনা যখন আনন্দের অভিমুখ শান্তি হয়, মুক্তির লক্ষ্যে একাগ্র-আগ্রহে ছুটিয়া চলে, তখনই প্রাণের সাধনা হয় সার্থক---নিষ্কিবোধ মুক্তিতে সে হয় মহিমময়, সে হয় 'বজ্রন'। আনন্দময় সত্তায় প্রতিষ্ঠিত না হওয়া পর্যন্ত কাহাবও তৃপ্তি নাই, শান্তি নাই। নিছক প্রাণময়-কোষের ভূমিতে দাঁড়াইয়া বাজা শক্তির স্তূপের উপর স্তূপ নির্মাণ কবিতা চলে, আনন্দ পায না চিব অশান্ত।

বিজ্ঞানময়-কোষের ভূমিতে অধ্যাপক অনেক কিছু জানেন, কিন্তু অন্তবাজ্ঞা অপবিতৃপ্ত। অপবিপূর্ণতার শূন্যতা ইহাদের সকলের

মধ্যেই অতৃপ্তির বেদনা হইয়া বাজে, আনন্দময়-কোষে প্রতিষ্ঠিত হওয়ার বাসনা মন্মদাহিনী হইয়া দেখা দেয়। নন্দিনীকে পাওয়ার কামনাই, মোহই শেষ পর্য্যন্ত মুক্তিরূপে ফলিয়া উঠে। নন্দিনীই তাহাদের রাসেশ্বরী ফ্লাদিনী-সত্তা। নন্দিনীকে পাইয়াই ইহার প্রকৃতিস্থ হয়, স্বরূপে অবস্থান করে।

এই আনন্দ-সত্তাকে, অন্তরাঙ্গাকে, বস্তু-সত্তা নানাভাবে বাঁধিতে চাহে। তাই জীবাত্মার মধ্যে সর্বদাই এই দ্বন্দ্ব বস্তু-সত্তার সহিত আনন্দ-সত্তার দ্বন্দ্ব। বস্তু-সত্তা তাহার শক্তিবলে আনন্দ-সত্তাকে সাময়িকভাবে গরাজিত না করিতে পারে এমন নহে, আনন্দের সঙ্গ হইতে প্রাণকে বঞ্চিতও করিতে পারে, কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত আনন্দ-সত্তারই জয় হয়, প্রাণের সহিত আনন্দের সম্মিলন ঘটে, বস্তুর বন্ধন কাটাইয়া প্রতিরোধ ভাঙ্গিয়া আত্মা আনন্দ-সত্তায় প্রতিষ্ঠিত হয়। নন্দিনীই শেষ পর্য্যন্ত জয়ী হয়। অন্তরাঙ্গার মুক্তিই নন্দিনীর জয়।

এই ভাবটিকেই নাটকে প্রধানভাবে রূপ দেওয়া হইয়াছে এবং ইহাই নাটকের আধ্যাত্মিক তত্ত্ব—কেন্দ্রীয় তত্ত্ব।

আর এই প্রধান তত্ত্বটিকে যে সামাজিক পরিবেশের কাল্পনিক আবরণে রূপ দেওয়া হইয়াছে, সেই আবরণটি নাটকের উপতত্ত্ব—বলা যাক, সামাজিক তত্ত্ব। এই সমাজ ধনতন্ত্রের উৎকট এবং অস্থিমনীষ রূপের সমাজ; রাজ-শক্তি, মুষ্টিমেয় বহুসংগ্রহী এবং বহুগ্রাসী সর্দারের শক্তি-জালের অন্তরালে এবং আত্মদ্বন্দ্বে অশান্ত। অষ্টপাশী শোষণে সকলেই নিম্প্রাণ—জীবন আনন্দশূন্য; মানুষের মর্যাদা কেবল বস্তু সংগ্রহে অংশ গ্রহণের মর্যাদা,—মানুষ সংখ্যায় পরিণত। জীবনে তাহাদের “ঠাস দাসত্ব”; এষ্ট যক্ষপূরীতে সারাদিন রাত একটি কাজ—বস্তু সংগ্রহের কাজ—সোনার তাল খোঁড়ার কাজ। অবিশ্রাম পরিশ্রমে শ্রমিকরা এখানে—“মাংস-মজ্জা-মন-প্রাণ”—শূন্য। কাজের

কীকে যে অবসর অবসরটুকু পায়, শ্রমিকরা তাহা মল খাইয়া কাটায়।
'এখানে কাজের চেয়ে ছুটি বিষম বালাই! এখানে মদের ভাঁড়ার,
অঙ্গশালা আর মন্দির গায়ে গায়ে। শোষণে শোষণে এখামকার
মাছুষ দেহে-মনে নিঃস্ব—ইহাদের ভিতরটা একেবারে ফাঁপা—
ইহাদের শুধু জোরই যায় নাট, ভরসা পর্যন্তও গিয়াছে।

এই শোষণ-ব্যবস্থাকে রক্ষা করিবার জন্ত, সর্দারগণ শুধু ফৌজ
রাখিয়াই সন্তুষ্ট নহে, যাহাতে কোনরূপ উত্তেজনা কাহারো মধ্যে
না আসে, সেই জন্ত কেনারাম গৌসাইয়ের মত ভাড়াটিয়া প্রচারকও
নিযুক্ত রাখে।

ইহারা শাস্ত্রের বিকৃত ভাষ্য করিয়া, শোষণকে শাসন বলিয়া
চালাইতে চাহে—কায়েমী স্বার্থের গুণগান করে এবং শ্রমিকদের
মানসিক উত্তেজনাকে পবলোকের ভয় বা পুরস্কারের লোভ
দেখাইয়া প্রশমিত করিতে চাহে। এই ব্যবস্থায় ধন জমা হয়
মুষ্টিমেয় সর্দারগণের হাতে আর জনসাধারণ হয় সর্বহারা—দেহে-
মনে সর্বতোভাবে নিঃস্ব।

কিন্তু এই শোষণ ও শাসনের বিরুদ্ধে প্রাণ বিক্ষুব্ধ হইয়া
উঠে; মুক্তির আনন্দের সহজ আকর্ষণে প্রাণে সাড়া জাগে—
প্রাণ উপলব্ধি করে—“বিপদের তলায় তলিয়ে গিয়ে তবে মুক্তি।”
এই উপলব্ধিতেই বিক্ষুব্ধ প্রাণ প্রতিকার করিতে সক্ষমিত হয়।
শোষণ ও শাসনের বিরুদ্ধে সংঘবদ্ধ শক্তি লইয়া দাঁড়ায়।
বন্দীশালা চুরমার করিয়া ভাঙিতে যায়—বিদ্রোহ ঘোষণা করে।
গণ-শক্তির বিদ্রোহের সঙ্গে অব্যক্ত রাজ-শক্তি (রাজশক্তি স্বরূপতঃ
অব্যক্ত, সরকার-রূপে ব্যক্ত) আসিয়া হাত মিলায় অর্থাৎ রাজ
শক্তিতে গণশক্তিতে তখন কোন বিরোধ থাকে না—পার্থক্য থাকে
না; আর ইহাদের সংগ্রাম বাধে সর্দার-সরকারের সঙ্গে—কায়েমী

স্বার্থের সংরক্ষকদের সঙ্গে। প্রাণের পর প্রাণ বিসর্জন দিয়া গণশক্তি জয়ী হয়—রক্তকরবীর লাল-পতাকা উড়ে হাতে হাতে। প্রাণের মুক্তিকে অস্বীকার করিয়া—প্রাণের দাবী অস্বীকার করিয়া—প্রাণকে পীড়িত করিয়া কোন শাসনতন্ত্রই টিকিতে পারে না। এই সত্যের ব্যঞ্জনা নাটকের উপত্যক বা সামাজিক তত্ত্ব। *

নাটকের “ভাব”রাজি

(ক) আনন্দেই মুক্তি—মুক্তিতেই আনন্দ, সহজই সুন্দর।

(খ) আনন্দেব কামনা—মুক্তির বাসনা আত্মাব স্বভাবেব মধ্যেই আছে। অল্পময়কোষ দেয় কাজের প্রেবণা আব আনন্দময়-কোষ দেয় ছুটির প্রেরণা। এই দুইয়েরই দাবী যেখানে সমানভাবে মিটে না, সেখানেই দ্বন্দ্ব, সেখানেই বিরোধ ও অশান্তি।

(গ) যে সমাজ-ব্যবস্থায় প্রাণেব দাবী—প্রাণেব মুক্তি অস্বীকৃত সে সমাজ-ব্যবস্থা নিজেব অত্যাচার দিয়াই আপনাব বিনাশেব পথ প্রস্তুত কবে। ‘শক্তিব ভাব নিজেব অগোচরে নিজেকেই পিষে ফেলে!’

* এই প্রসঙ্গেই বলা উচিত যে, রবীন্দ্রনাথ এক্ষেত্রে ধনতন্ত্র ও বস্তুতন্ত্রকে এক বলিয়া মনে করিয়াছেন এবং দেখাইতে চাহিয়াছেন যে, ধনতন্ত্রে এবং বস্তুতন্ত্রে প্রাণের মুক্তি অস্বীকৃত এবং অস্বীকৃত বলিয়াই উহার অগ্রাহ্য। এই তন্ত্রে প্রাণের স্বাধীন ও স্বাভাবিক বিকাশ ঘটিতে পারে না এবং পারে না বলিয়াই প্রাণ সংহত শক্তি লইয়া ফিরিয়া দাঁড়ায় এবং উহার অবসান ঘটায়। নিষ্পীড়িত প্রাণই বিজ্ঞোহের পথে—প্রাণের, বিনিময়েও মুক্তি উদ্ধার করে।

আরো একটি কথা মনে রাখিবার—এবং কথাটি এই যে, রবীন্দ্রনাথের মধ্যে এই ধারণাই কাজ করিয়াছে যে রাজা এক হিসাবে নৈর্যাত্তিক, রাজ-শক্তিমাত্র (এই ভুলেই রাজা জালের আড়ালে—নেপথ্য), রাজ-শক্তির ব্যক্ত রূপ সবকার (গভর্নমেন্ট)—এখানে সর্দার। এই সরকারের কপেই রাজার রূপ প্রতিভাসিত এবং সরকারই রাজার শক্তি-রূপ। এই কারণেই রবীন্দ্রনাথ শেষ পর্যন্ত প্রজা-শক্তির সহিত রাজশক্তিকে মিলাইয়া দিয়া—সর্দারদিগকেই প্রতিপক্ষ রূপে দাঁড় করাইয়াছেন এবং এই কথাই বুঝাইতে চাহিয়াছেন যে, রাজ-শক্তির সত্তিও প্রজাশক্তির মৌলিক বিরোধ নাই,—আসল বিরোধ সর্দার-সরকারের সঙ্গে।

(ব) ধনতন্ত্রে মানুষ অমানুষ হইয়া যায়। যাহারা শোষণকারী এবং যাহারা শোষিত উভয়ই মনুষ্য হারাইয়া ফেলে।

(ঙ) ধনতন্ত্র ছলে বলে কৌশলে আপনার কায়েমী স্বার্থকে অক্লান্ত রাধিতে প্রাণপণ চেষ্টা করে, কিন্তু শেষ পর্যন্ত জাগ্রত জন-শক্তির কাছে পরাভব স্বীকার না করিয়া উপায় থাকে না।

(চ) ধনতন্ত্রের উদ্দেশ্য—অর্থের শক্তি দিয়া পৃথিবীকে বশীভূত করা। এই কারণেই শোষণ, বিনাশন—রূণ তাহার প্রকৃতিগত। ক্রোধ-সন্দেহ-ভয়, খুনোখুনি, কাড়াকাড়ি ইহার অনিবার্য ফল।

(ছ) সৌন্দর্য্যকে-আনন্দকে জানা যায় না, অনুভব করিতে হয়। —দরকারের বাধনে উহাদের বাধা যায় ন্ন। শক্তির আকর্ষণে উহাদের পাওয়া যায় না—~~সব বাধাই~~ উহারা ধরা দেয়। “আর সব বাধা পড়ে, কেবল আনন্দ বাধা পড়ে না”।

(জ) ‘এমন দুঃখ আছে যাকে ভোলার মত দুঃখ নেই।’

(ঝ) মানুষকে দাস করে রাখবার প্রকাণ্ড আয়োজনে মানুষ নিজেকেই নিজে বন্দী কবে...। প্রাণকে শাসন করিবার জেছেই প্রাণ দিয়া বসে।

(ঞ) ভেঙে ফেলাও খুব একরকম কবে পাওয়া।

(ট) গান্ধীর্ষ্য নির্বোধের মুখোশ।

(ঠ) বস্তুতত্ত্ববিদ্যা অনেক কিছুই জানাইতে পাবে কিন্তু প্রাণ-পুরুষের অন্তরমহলেব পবিচয় দিতে পারে না।

(ড) ‘ছোটগুলো হতে থাকে ছাই আর বড়োটা জ্বলতে থাকে শিখা। এই হচ্ছে বড়ো হবার তত্ত্ব।’

(ঢ) শোষণের মাব এমন মাব যে ‘বাইবে থেকে চোটের দাগ দেখতেই পাবে না’।

(ণ) বডোলোক বড়ো শিশু, খেলা করে। একটা খেলায় যখন

বিরক্ত হয়, তখন আরেকটা খেলা না জোগাইয়া দিলে নিজের খেলনা ভাঙে।

(ত) যে দাস সে কখনো শ্রদ্ধা করিতে পারে না।

(থ) তুষার জল যখন আশার অতীত হয়, মরীচিকা তখন সহজে ভোলায়।

(দ) “কৃষিকাজ থেকে হরণের কাজে মানুষকে টেনে নিয়ে, কলিঙ্গ কৃষিপল্লীকে কেবলি উজার করে দিচ্ছে”।

(ধ) পুরুষের জীবনে নারীর স্বপ্নের বাসনার প্রভাব অসামান্য। পুরুষ নিজের পুরুষকারকে তুলিয়া ধরিতে চাহে নারীর বাসনাকে প্রাণপণে পূরণ করিয়া; তাই নারী যখন সোনার স্বপ্ন দেখে, পুরুষ তখন সোনার খাদে যাইয়া নামে—যজ্ঞদানবেব হাতে ধরা দেয়। অতএব পুরুষের দাসত্বের মূলে নারীর স্বপ্নের প্রেরণা কম কাজ করে না। (বিস্তারিত কথা—‘তোমার সোনার স্বপ্ন ভিতরে-ভিতরে ওকে চাবুক মারে; সে চাবুক সর্দারের চাবুকের চেয়েও কড়া’)।

এইবার, আমরা রবীন্দ্রনাথের, ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের এবং অজিতবাবু মস্তব্য সম্বন্ধে সামান্যভাবে দুই একটি কথা বলিতে চেষ্টা করি—

নাট্যকার রবীন্দ্রনাথ নাটকখানির সামাজিক তত্ত্ব সম্বন্ধে যাহা বলিয়াছেন তাহা সম্পূর্ণ নহে—দিগ্‌দর্শন মাত্র। দ্বিতীয়তঃ নারী-মহাত্ম্যের দৃষ্টিকোণ হইতে তত্ত্বটিকে দেখিতে যাইয়া, রবীন্দ্রনাথ গ্রন্থের বর্ণিত বিষয়ের সঙ্গে সামঞ্জস্য স্থাপন করিতে পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। “নারীর তিতর দিয়ে বিচিত্র রসময় প্রাণের প্রবর্তনা যদি পুরুষের উদ্ভবের মধ্যে সঞ্চারিত হবার বাধা পায়, তাহলেই তার সৃষ্টিতে যজ্ঞের প্রাধান্য ঘটে”—নাটক-বর্ণিত বিষয়ে সহিত এই উক্তির পূর্ণসঙ্গতি পাওয়া যায় না। তারপর নারী যে বক্ষপূরীতে মোটেই ছিল

না এমন নহে, চঞ্জা ছিল, সর্দারগীরাও নেপথ্যে ছিলেন,—অতএব ‘এমন সময়ে সেখানে নারী এল...নন্দিনী এল’...কথাটি সম্পূর্ণ সত্য হইতে পারে না।

ডাঃ নীহাররঞ্জন রায় মহাশয়ের ভাব-বিশ্লেষণে আধ্যাত্মিক ও সামাজিক তত্ত্বের সম্পূর্ণ বিস্তার পাওয়া যায় না। ডাঃ রায়ের মধ্যে প্রত্যেকটি ঘটনার তাৎপর্য্যকে অনুধাবন কবিবার চেষ্টা দেখা যায় না। রাজার ভাবান্তর, সর্দারের সহিত রাজার দ্বন্দ্ব, রাজাকে দেখিয়া নন্দিনী “কেন মুগ্ধ” হয়—এই সব বিশেষ বিশেষ স্থলের ব্যাখ্যা ডাঃ রায়ের বিশ্লেষণ হইতে পাওয়া যায় না। বন্ধুবর অজিত-বাবু বিশ্লেষণ সম্বন্ধেও একই কথা বলা চলে। অজিতবাবু রাজাকে চিনিতে চেষ্টা করিয়াছেন বটে, কিন্তু সম্পূর্ণ পরিচয় দিতে পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। নাটকখানির ব্যঙ্গনা-বর্ণালীর সমগ্র প্রকাশ অজিতবাবুর বিশ্লেষণে দেখা যায় না।

রক্তকরবীর ‘নাটকত্ব’

নাটকখানির রস-নিক্রপণ-কালে ইহার বসায়কতার পরিমাণ সম্বন্ধে যথাসাধ্য আলোচনা করা হইয়াছে। ইহাতে যেমন ঘটনা-সংস্থানেব আকস্মিকতা-জনিত চমৎকাবিস্ত, এবং কাহিনী-কৌতূহল নাই, তেমনি ইহাতে আবেগ-অনুভাবাদিও সংলক্ষ্য হইয়া উঠে নাই। রাজা ছাড়া, অথ কোন চরিত্রে অন্তর্দ্বন্দ্বের বিশেষ অস্তিত্ব দেখা যায় না। মোটকথা, অনুভাব অপেক্ষা ভাবই প্রধান হইয়া আছে। ভাবকে উপস্থাপিত করা বিশেষ লক্ষ্য হওয়ায়, অনুভাবের অভিব্যক্তি এবং একতানতা উপেক্ষিত হইয়াছে। এই কারণেই যাহাকে ঠিক রসনিষ্পত্তি বলে, তাহা এ নাটকে ঘটিতে পারে নাই।

জায়গার,—নাট্যকারের প্রকাশ-ভঙ্গীও খুব অলঙ্কৃত এবং এত অলঙ্কার-বহুল যে সাধারণ দর্শকের কান-মন দুইই ধাঁধিয়া যায়।

প্রত্যেকটি চরিত্রই—যেহেতু অলৌকিক—ভাষায় প্রায় এক রকমই অলঙ্কার প্রয়োগে—খাঁটি রবীন্দ্রনাথ। অবশ্য রূপকনাটকে এই আচরণে কোন দোষ স্পর্শ করে কিনা সব সময়েই সে প্রশ্ন করা চলে। কারণ রূপক নাটকে ঘটনা-বিজ্ঞাসের, এবং বাক্য বিজ্ঞাসের ঔচিত্য-অনৌচিত্যের প্রশ্ন অবাস্তব—হাতে কেবল মাত্র ভাব-বিজ্ঞাসেরই ঔচিত্য-অনৌচিত্য সম্বন্ধে প্রশ্ন করা বিধেয়। এই ভাব-বিজ্ঞাসের দিক দিয়া নাটকখানি যে একেবারে নিখুঁত সে কথা বলা চলে না। নাটকখানিতে একটি ভাব অপেক্ষা একাধিক ভাবের সমাবেশ ও সংমিশ্রণ ঘটয়াছে দেখা যায়। প্রথমতঃ, রাজার ভিতরকার মাহুঘটির উদ্ধার এবং রঞ্জনের সঙ্গে মিলন এই দুই উদ্দেশ্যে নন্দিনীর চেষ্টা বিভক্ত হইয়াছে। দ্বিতীয়তঃ, রাজার ভাবান্তরটি না হইয়াছে মনস্তত্ত্বের দিক দিয়া দৃষ্টময়, আধ্যাত্মিকতার দিক দিয়া অবশ্যস্তাবী, কিংবা রাজনৈতিক তত্ত্বের দিক দিয়া সুসঙ্গত। রাজনৈতিক তত্ত্বের দিক দিয়া সঙ্গতি রাখিতে হইলে, শোষিতদের বিদ্রোহের প্রত্যক্ষ সংঘর্ষ দ্বারাই রাজার মধ্যে ভাবান্তর ঘটানো উচিত ছিল। এখানে রাজার ভাবান্তর বিদ্রোহীরা ঘটায় নাই, রাজার আনন্দ-সস্তাই রাজাকে ধ্বজা ভাঙিতে প্রেরণা দিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ এখানে আত্মার দাবীকেই পরিবর্তনের কারণ রূপে প্রাধান্য দিয়াছেন—বিদ্রোহকে নহে। রাজনৈতিক তত্ত্বের ব্যঞ্জনা এখানে স্তিমিত হইয়া গিয়াছে—পরিষ্কৃত রূপ গ্রহণ করিতে পারে নাই। অন্তভাবে বলা যায় যে, আধ্যাত্মিক ব্যঞ্জনার সহিত সামাজিক ব্যঞ্জনার নিষিদ্ধোৎসাহ সমন্বয় ঘটিতে পারে নাই।

চরিত্র পরিচয়

(১) রাজা—আনন্দবিম্ব প্রাণের-সাধনা আনন্দের যোগ হাবাইয়া অশির শক্তিতে পরিণত। বিশ্বের আনন্দকে হনন কষিয়া, শক্তিরূপে নিজের অহংকারের ভোগ্য কষিয়া তুলিবার অবিরাম চেষ্টায় ইনি নিযুক্ত। কিন্তু আনন্দেব সহজ আকর্ষণেব টানে ইহাব অন্তরাঙ্গা উন্ননা না হয় এমন নহে। তাই ইনি ভিতবে ভিতরে বড় ক্লান্ত, বড় শ্রান্ত—বড় অশান্ত ও দীন। বাজা তাই আনন্দ-যোগহীন শক্তিব এবং আনন্দ-তৃষ্ণাব দ্বন্দ্বক্ষেত্র। শেষ পর্য্যন্ত আনন্দই তাঁহার মধ্যে জয়ী হয়।

অল্প দৃষ্টিতে, বাজা ধনতান্ত্রিক পুঁজিতান্ত্রিক বাষ্ট্রেব রাজশক্তি—যন্ত্রের দুই বাহু দ্বাব ইনি সংগ্রহ কবেন, আকর্ষণ কবেন—শোষণ কবেন। ইহাব সংলক্ষ্য এবং অসংলক্ষ্য শোষণে গাভুয অমাভুযে পরিণত,—মজ্জামাংস মনপ্রাণ সব নিঃশেষিত—সেইদিক দিয়া তাঁহার বাজ্য যেমন যক্ষপুতী, তেমনি প্রেতপুতীও। শুধু ভয়েব পূজা পাইলেই এই বাজা সন্তুষ্ট; কাবণ ইনি ‘জুজুব পুতুল’ হইয়া থাকিতেই ভালবাসেন—অন্ততঃ সর্দাবগণ ইহাই চাহেন; যেহেতু, সর্দাবগণই বাজার শাসন-যন্ত্র—বাজাব ব্যক্তশক্তি। কিন্তু ধনতন্ত্রেব বাজশক্তি নিজের মধ্যেই ‘প্রতি-স্থিতি’ (antithesis) সৃষ্টি কবিত্তে কবিত্তে শেষ পর্য্যন্ত শোষিতদেব হস্তেই নিজেকে ধবা দেয়—শোষিতদেব হাতে যায়। কাষেমী স্বার্থেব সহিত—তথাকথিত বাজশক্তিব সহিত—তখন গণবাজাব নিজেরই সংঘর্ষ বাধে। এই বাজায় ধনতন্ত্রেব স্থিতি-প্রতিস্থিতি এবং নতুন সংস্থিতিও প্রতিফলিত।

(২) সর্দার—আনন্দশূন্য প্রাণশক্তির নির্দয় ও নির্দ্বিকাব অভিব্যক্তি বা ব্যক্তরূপ। আনন্দসত্তা ইহাব মধ্যে একেবারেই নিষ্কীৰ আছে কি নাই বুঝা যায় না। কদাচিত্ত কোন নিশীথ

অন্ধকারের নির্জন মুহূর্তে এই সত্তাটি সামান্য একটু নড়িয়া চড়িয়া উঠে, আবার পরক্ষণেই অসাড় হইয়া যায়। যে জীবাত্মা বিষয়কর্মে প্রাণশক্তিকে নিঃশেষে নিযুক্ত করিয়া রাখিতে যাইয়া, আনন্দ-সত্তাকে একেবারেই কোন্ঠাসা করিয়া ফেলিয়াছে, সর্দার তাহারই প্রতীক।

অতীতকালে, সর্দার ধনতান্ত্রিক রাষ্ট্রের শাসনযন্ত্র, ‘সরকার’—শোষণ ও শাসনের উদগ্র সাধনায় সে নির্বিকার নিশ্চয়—প্রাণের স্ফুর্তি সে দেখিতে পারে না—কোন প্রতিরোধ সে সহিতে পারে না, মানুষের মজ্জা-মাংস-মন-প্রাণকে ক্ষীণ না করিতে পারিলে সে স্বস্তি পায় না। প্রাণ-শক্তিকে শাসন করিতে যাইয়া সে নিজেকেই নিস্রাণ করিয়া তুলিয়াছে। সাম-দান-ভেদ-দণ্ড—ছলবল, কৌশল, যখন যে নীতি আবশ্যক, অকুণ্ঠভাবে সে প্রয়োগ কবে। মানুষকে অমানুষ করিতে যাইয়া নিজেই সে অমানুষ। শোষণ-শাসনকে অব্যাহত রাখিতে সে গরিয়া।

(৩) **মোড়ল**—“এক সময়ে খোদাইকর ছিল, নিজগুণে তাদের পদবৃদ্ধি এবং উপাধিলাভ ঘটেছে। কর্মনিষ্ঠায় তারা অনেক বিষয়ে সর্দারদের ছাড়িয়ে যায়”। এই মোড়লরা একদা শোষিত ও শাসিত শ্রমিক, অধুনা শোষণ-শাসনের মোড়লি করেন—শ্রমিক-স্বার্থের সহিত নিজের স্বার্থকে এক মনে করেন না।—‘অফিসার’-গ্রেডে উন্নীত হওয়ায় বেশ কিছু উপায় কবেন, তাই ইহাদের নতুন শ্রেণী-চেতনা—ইহারা না-শ্রমিক না-মালিক।

(৪) **গোঁসাই**—(বস্ত্র-সংক্ষেপ দ্রষ্টব্য)।

(৫) **বিশুপাগল**—বিশু মুক্তিপ্রবণ আনন্দপ্রবণ প্রাণ, আবদ্ধ হইয়া থাকিতে চাহে না। বিশ্বের ইতিহাস একটু বিচিত্র। বিশু একদিন আনন্দ-ভূমিতেই বিচরণ করিত; সেদিন সে ছিল মুক্ত, প্রাণ-চঞ্চল।

কিন্তু তাহার মধ্যে কেন যেন ভাবান্তর ঘটিল। সহজ যোগের আনন্দে মন উঠে নাই, তাঁই সে নন্দিনীর মুখের দিকে কী একভাবে চাহিয়া অচেনার অভিমুখে ছুটিয়া গিয়াছিল। কিন্তু একটা নারীর আকর্ষণে পড়িয়া সে ঘুরিয়া ফিরিয়া যক্ষপুরে আসিয়া আবদ্ধ হইয়া আছে। বিগত মুক্ত-স্বভাব বলিয়া যক্ষপুরে সে বেখাপ্পা। অহুচর, গুপ্তচর—কোন চর রূপেই সে কৃতিত্ব দেখাইতে পারে নাই।

শঙ্করাচার্য্য

জীবন-চরিতের উপাদান

যেখানেই বিভূতি সেখানেই দেব-সত্তা স্বীকার বা দর্শন করা লোক-চিন্তের, বিশেষতঃ ভারতীয় চিন্তের, অগ্রতম সংস্কার। ভারতে অবতারের প্রাচুর্য্য এই কারণেই। বেদান্ত ও উপনিষদের ভাষ্যকার শঙ্করাচার্য্যের মস্তিষ্ক-তেজের দীপ্তিতে একদিন সমগ্র ভারতবর্ষের চোখ ও মন ধাঁধিয়া গিয়াছিল। সত্যই মস্তিষ্ক-শক্তির এত বড় দিগ্বিজয় পৃথিবীতে কে কবে দেখিয়াছে? প্রতিপক্ষের পক্ষশাতন করিয়া দুর্ব্বার বিক্রমে একটি সন্ন্যাসী-যুবক দিকে দিকে নিজের বিজয়-কেতন উড়াইয়া বিচরণ করিয়াছে—ইহাতে কাহারই বা চোখ না ধাঁধে? দর্শনের দুর্গ নিৰ্ম্মাণ করিয়া প্রতিপক্ষ আধিপত্য বিস্তারে নিযুক্ত, আপাত-দীপ্ত যুক্তিবাণে যোদ্ধার তৃণ পরিপূর্ণ; এই সকল যোদ্ধার যুক্তিবাণ কাটিয়া কাটিয়া একে একে সমস্ত দুর্গ অধিকার করিলে ত্রিপুরাস্তক শঙ্করের কথা স্বাভাবিক ভাবেই যে মনে জাগে! শঙ্করাচার্য্য এই জন্মই ভারতে শঙ্করের অবতার রূপে গৃহীত হইয়াছিলেন। তাঁহার জন্ম-কৰ্ম্ম সব কিছুই অলৌকিক রহস্তে মণ্ডিত হইয়া গিয়াছিল। তাই তাঁহার প্রকৃত জীবনী চিরদিনের মতই হারাইয়া গিয়াছে; ‘পণ্ডিতেরা বিবাদ করে নিয়ে তারিখ সাল’—এ অবস্থা কোন কালেই ঘুচিবে বলিয়া মনে হয় না।

অগত্যা আমরা যাহা পাইয়াছি, তাহা পরবর্তীকালের রচনা এবং তাহা লৌকিক-অলৌকিক ঘটনার জগা-খিচুড়ি। তবু তাহারই মুখাপেক্ষী আমরা।

(ক) ইহাদের মধ্যে প্রধান ও উল্লেখযোগ্য :—

(১) আনন্দগিরি রুত = শঙ্কর দ্বিখন্ডয় ।

(২) চিহ্নিলাস যতি রুত = শঙ্কর বিজয় ।

(৩) মাধবাচার্য্য রুত = সংক্ষেপ শঙ্করজয় ।

তন্নিম্ন নীলকণ্ঠ, সদানন্দ, পরমহংস বালকৃষ্ণ ও ত্রক্ষানন্দ রচিত “লঘু শঙ্কর-বিজয়”, তিরুমল্লদীক্ষিতের “শঙ্করাভ্যুদয়” ও পুরুষোত্তম ভারতী-রুত “শঙ্করবিজয়-সংগ্রহ”ও উল্লেখযোগ্য ।

(ক) পুরাণে শঙ্কর-প্রসঙ্গ পাইতেছি (যদিও প্রক্ষিপ্ত) :

(১) পদ্মপুরাণে—৮২শ অধ্যায়ে (সময়ের উল্লেখ নাই)

(২) কৃষ্ণপুরাণে—২৮।২২শ অধ্যায়ে ” ” ”

(৩) বায়ুপুরাণে—(উল্লেখমাত্র)

(৪) ভবিষ্যপুরাণে—(উল্লেখমাত্র)

(৫) ঋকপুরাণে—(শিববহাগ্যে)

(গ) আধুনিককালে শঙ্কর-প্রসঙ্গ পাওয়া যায় :—

(১) ভক্তমাল ।

(২) Biographical Sketches of Deccan Poet—কাকলি বামস্বামী (১৮২৯ খ্রীঃ —কলিকাতায় প্রকাশিত)

(৩) Lives of Eminent Hindu Authors—জনার্দন বাসু চন্দ্রজী ।

(৪) Sankara—Windischmarn.

(৫) ভারতবর্ষীয় উপাসক-সম্প্রদায়—অক্ষয় দত্ত ।

শঙ্করাচার্য্যের কাল

খ্রীষ্টপূর্ব্বাব্দীয় লোকের কাল সম্বন্ধে তো কথাই নাই,—খ্রীষ্টাব্দীয় লোকের কাল সম্বন্ধেও আমরা অনিশ্চিত ধারণার অন্ধকারেই আছি ।

অন্তে পরে কা কথা—শঙ্করাচার্য্যের মত দ্বিধিজয়ী জ্ঞানবীরের স্থান-কাল-ঘটনা সম্বন্ধেও আমরা অহুমানের উপব ভর দিয়া চলিতেছি এখানেও ‘পণ্ডিতেরা বিবাদ করে নিয়ে তারিখ সাল’।

শঙ্করাচার্য্যের আবির্ভাবকাল সম্বন্ধে পাশ্চাত্য ও প্রাচ্য পণ্ডিতেরা কম বাদ-বিতণ্ডা করেন নাই। ইহাদের মধ্যে এইচ. এইচ. উইলসন্, বিণ্ডিসম্যান, টেলার ল্যাসেন, বেবর, মানিভ, কোলফ্রুক, রাইস, গুর্নেল, বার্ঘ, কে, বি. পাঠক, কাউএল, গাফ্, অক্ষয়কুমার দত্ত, কাশীনাথ তেলাঙ, মোক্ষমূলব, টিল, রেভারেণ্ড খলক্স, ফ্লীট, লোগান, এন্. ভট্টাচার্য্য, মনিয়র উইলিয়াম নিখিলনাথ রায় প্রভৃতির নাম উল্লেখযোগ্য। এই সঙ্গেই দর্শনের ইতিহাসকাব রাধাকৃষ্ণ এবং সুরেন্দ্র দাশগুপ্ত মহাশয়ের নামও উল্লেখ্য। ইহাদের অধিকাংশের মতেই শঙ্করাচার্য্য খ্রীষ্টীয় ৮ম বা ৯ম শতাব্দীর লোক। অবশ্য নিখিলনাথ রায় (সাহিত্য, ১৩০৬, চৈত্র সংখ্যা) সারদামঠের গুরুপরম্পরাক্রমে খ্রীষ্ট পূর্ব ৪৭৯ অব্দে এবং এন. ভট্টাচার্য্য খ্রীষ্টীয় ষষ্ঠ শতাব্দীর আগে শঙ্করকে আবির্ভূত করাইয়াছেন।

কেরলোৎপত্তি-গ্রন্থের মতে শঙ্করাচার্য্যের ৩৯২ খ্রীঃ জন্ম—কেরলদেশের অন্তর্গত কালদী বিভাগের কৈপল্লৈ নামক স্থানে। **চেরুমাল পেরুমাল** রাজার রাজত্বকালে, ৩৮ বৎসর বয়সে তাঁহার মৃত্যু। ‘কোঙ্কু-দেশ রাজ কাল’ নামক গ্রন্থের মতে—স্কন্দপুর্বে রাজা **ত্রিরিকমদেবের** রাজত্বকালে জন্ম। নেপালের ইতিহাসেব প্রমাণ ‘বৃষদেব’ রাজার সময়ে শঙ্করাচার্য্য নেপালে যাইয়া বৌদ্ধদিগকে পরাস্ত করেন। ‘বিশ্বকোষ’-কার নানা যুক্তি বিচার করিয়া শঙ্করকে ৬৮৪ বা ৬৮৬ খ্রীষ্টাব্দের লোক বলিয়া প্রমাণ চেষ্টা করিয়াছেন। ভাণ্ডারকর শঙ্করের সময় ৬৮০ খ্রীঃ স্থির করিয়াছেন। যাহাই হউক, সত্য কাল নিশ্চয়ই এই দুই সীমার

মধ্যে (খ্রীঃ পূঃ ৪৭২ হইতে ২ম শতাব্দী পর্য্যন্ত) কোন এক কোঠায় আছে। অতএব দেখা যাইতেছে যে, খ্রীষ্টপূর্ব পঞ্চম শতাব্দী হইতে আবন্ত কবিষা নবম শতাব্দী পর্য্যন্ত শঙ্কবকে টানাটানি করা হইয়াছে।

শঙ্করের পিতা-মাতা

(ক) (শঙ্কর দ্বিজয়মতে) সর্বজ্ঞ নামক এক ব্রাহ্মণ কামাক্ষী নাম্নী নিজ পত্নীর সহিত চিদম্বরে বাস করিতেন। বিশিষ্টা নাম্নী তাহার এক পবিত্র স্ত্রী জন্মে। বিশ্বজিৎ নামক এক ব্রাহ্মণের সহিত এই কন্যার বিবাহ হয়। বিশ্বজিৎ কিয়ৎকাল গৃহে থাকিয়া বৈবাগ্য অবলম্বন করিয়া বনে গমন করেন এবং তপশ্চর্যায়া মনোনিবেশ করেন। এদিকে বিশিষ্টা দুঃখিত চিত্তে চিদম্বরেব মাহাদেবের সেবায় নিযুক্ত হন। মহাদেবের রূপায় বিশিষ্টার এক পুত্র জন্মে। এই পুত্রই শঙ্করাচার্য্য। [পিতা = বিশ্বজিৎ, মাতা—বিশিষ্টা (নাটকে মাতা—বিশিষ্টা)]

(খ) (চিহ্নিলাস যতির শঙ্করবিজয় মতে) কেবল-দেশান্তর্গত কালাদি নামক স্থানে শিবগুরু ঔবসে আৰ্য্যাম্মার গর্ভে বসন্ত ঋতু বন্যাকালে শঙ্করাচার্য্য জন্মগ্রহণ করেন। [পিতা—শিবগুরু, মাতা—আৰ্য্যাম্মা]

(গ) শঙ্করাচার্য্যের—সংক্ষেপ শঙ্করবিজয় মতে—মলবরের অন্তর্গত কালাদি নামক স্থানে—শিবগুরু ঔবসে, সতী দেবীর গর্ভে জন্ম। [পিতা = শিবগুরু, মাতা = সতী]

শঙ্করের জীবনের ঘটনা

(খ) উক্ত 'শঙ্করবিজয়' মতে) পঞ্চম বর্ষ বয়সে উপনয়ন। তাৎপব একদিন নদীতে স্নান করিতে গিয়া কুন্তীবেব মুখে পড়েন এবং কৌশলে বাচিয়া যান। তাৎপব সন্ন্যাস অবলম্বন

করিয়া হিমালয়ে বদরিকাশ্রমে আশ্রয় গ্রহণ কবেন। তথায় তিনি তপোনিরত গোবিন্দপালের শিষ্যত্ব গ্রহণ কবেন। ইহাব পবে তিনি **ভট্টপাদেব** (কুমারিল) সহিত সাক্ষাৎ কবেন, কান্মীবে যাইয়া **মণ্ডলমিশ্রের** সহিত তর্কযুদ্ধ করেন; অনন্তর, শৃঙ্গাগবি ও জগন্নাথে দুইটি মঠ স্থাপন করিয়া **সুরেশ্বর** ও পদ্মপাদকে মঠবক্ষায় নিযুক্ত কবেন এবং দ্বাবকায় মঠস্থাপন কবিয়া **হস্তামলককে** এবং বদাবিকাশ্রমেব মঠে তোটকাচার্য্যকে আচার্য্যপদে নিযুক্ত করেন। তাবপর, বদাবিকাশ্রমে অবস্থান কালে বিষ্ণুব ষষ্ঠাবতাব দত্তাত্রেয় শঙ্কবেব নিকট আসেন এবং উভয়ে হিমালয়গঙ্গবেবে প্রবেশ কবেন এবং কৈলাসে যাইয়া শিবের সহিত মিলিত হন।

(মাধবাচার্য্যেব 'সংক্ষেপ শঙ্কর বিজয়ে') অষ্টমবর্ষ বয়সে গৃহত্যাগ কবিয়া শঙ্কর উত্তবভাবতে গমন কবেন—নন্দদাতীবে গোবিন্দযোগীব সহিত সাক্ষাৎ কবেন; এবং তাঁহাকে বলেন—‘আপনি প্রথমে আদিশেষ ছিলেন, তৎপবে পতঞ্জলিরূপে অবতীর্ণ হন এবং এক্ষণে আপনি গোবিন্দযোগী’ (নাটকে-গৃহীত)। তাবপর, তিনি নীলকণ্ঠ, হরদত্ত ও ভট্ট ভাস্করকে তর্কে পবাজয় কবেন। ইহাব পব তিনি বাণ, দণ্ডী, ময়ূবেব সহিত সাক্ষাৎ কবিয়া দর্শন বিষয়ে উপদেশ দেন এবং হর্ষ, অভিনবগুপ্ত, মুবাবি মিশ্র, উদয়নাচার্য্য কুমারিল, মণ্ডল মিশ্র ও প্রভাকরকে তর্কে পবাজিত কবেন; পবিশেষে নন্দব দেহ ত্যাগ কবিয়া কৈলাসে শিবের সহিত মিলিত হন।

[বিশেষ দ্রষ্টব্য : (ক) নীলকণ্ঠ বামাজুজের পববর্তী লোক, কাজেই সাক্ষাৎকাব অসম্ভব, (খ) হরদত্ত—কাশিকাবৃত্তিব ‘পদমঞ্জুবী’ নামক টীকার লেখক—ইনি ৯ম শতাব্দীব পূর্ববর্তী নন। (গ) ভট্টভাস্কর কৃষ্ণ যজুর্বেদেব ভাষ্যকাব। খ্রীঃ ১০ম শতাব্দীব লোক, ব্রহ্মসূত্রভাষ্যে শঙ্করকে আক্রমণও কবিয়াছেন। (ঘ) বাণ খ্রীহর্ষেব সভায় ছিলেন।

ময়ূর ৬ষ্ঠ শতাব্দীর প্রথম ভাগে—বাণ শেষভাগে জীবিত। (ঙ) দ্বিতী
৮ম শতাব্দীর লোক। (চ) অভিনবগুপ্ত প্রায় ১০০০ খ্রীঃ জীবিত
(ডাঃ বৃহলর) (ছ) মুরারী মিশ্র (মীমাংসাশাস্ত্রজ্ঞ) ১১৮০ সংবতের
কিছু পূর্ববর্তী (জ) উদয়নাচার্য্য বাচস্পতি মিশ্রের ছায় বার্তিক তাৎপর্য্য
গ্রন্থের ‘তাৎপর্য্য পরিশুদ্ধি’ নামক টীকা লেখেন। উদয়ন ১০৩২ ও
১১২৬ সংবতের মধ্যে বর্তমান। (ঝ) কুমারিল, মণ্ডন মিশ্র প্রভাকর
শঙ্করের সমসাময়িক।]

শঙ্করাচার্য্যের দার্শনিক প্রতিভা

শঙ্করাচার্য্যের ব্রহ্মসূত্রভাষ্য দার্শনিক বিচার-শক্তির অগ্ন্যুত্তম পূর্ণা-
বতার। আশ্চর্য্যের কথা হইলেও ইহা সত্য যে, ভারতীয় গুরুগৃহ
এবং বিদ্যাশ্রমই এই অদ্ভুত শক্তির স্রষ্টা ও পালনকর্তা। খ্রীষ্টীয়
৭৮৯ শতাব্দীতে ভারতীয় শিক্ষাপদ্ধতি এমন একটি মননশীল
মস্তিষ্ক গড়িয়া তুলিয়াছিল যাহার বিচার-শক্তির লিখিত নিদর্শন
দেখিয়া সকলেই আজ বিস্মিত। বাস্তবিকই যাহাবা শঙ্করাচার্য্যের
ব্রহ্মসূত্রভাষ্য মন দিয়া পাঠ করিয়াছেন, তাহারা ই জানেন—
শঙ্করাচার্য্যের পর্য্যবেক্ষণ ও অধ্যয়ন কি ব্যাপক, স্মৃতি কি সর্ব্ব-
সংগ্রাহী, বুদ্ধি কি দূর্ব্ববীক্ষক ও অদূর্ব্ববীক্ষক এবং বুদ্ধি কি লক্ষ্য-
ভেদী। শঙ্করাচার্য্যের ভাষ্য দোষলেশহীন এ কথা বলা এখানকার
বক্তব্যের তাৎপর্য্য নহে; ইহাই বলিবার বিষয় যে, একটি তত্ত্বকে
যথাসম্ভব বুদ্ধিবৃত্ত কবিয়া তুলিবার মত সতর্ক ও পরিপাটি বুদ্ধির
অদ্ভুত বিকাশ ব্রহ্মভাষ্যে লক্ষ্যণীয়রূপে প্রতিষ্ঠিত হইয়া আছে।

শঙ্করাচার্য্য ব্রহ্মসূত্রাদির ভাষ্যে যে মতবাদ প্রতিষ্ঠিত করিয়াছেন
তাহার নাম—কেবলাদ্বৈতবাদ। এই বাদটি মায়াদাদ নামেও
প্রসিদ্ধ। কারণ এই মতানুসারে—‘জগৎ’ মায়াদাদ, অনিত্য।

শঙ্কবাচার্য্যের মতবাদের সংক্ষিপ্ত সারমর্ম সম্বন্ধে একটি প্রাচীন বচন আছে।— ‘ল্লোকাকর্ষেন প্রক্লামি যদুক্তং গ্রন্থ কোটিভিঃ

ব্রহ্মসত্যং জগন্নিথ্যা জীবো ব্রহ্মৈব নাপবঃ।’

অর্থাৎ সাবমর্ম মাত্র তিনটি—ব্রহ্মই সত্য, জগৎ মিথ্যা। আব জীব ব্রহ্ম ছাড়া আব কেহই নহে। শঙ্কবাচার্য্যের দার্শনিক অভিমত এই তিনটি বিষয়ের বিশেষ আলোচনাতেই পর্যাবসিত।

শঙ্কব-দর্শন সমাগ্ভাবে বুঝিতে হইলে প্রথমেই নিত্য-অনিত্যের সং-অসং-এব এবং মায়া শব্দের সংজ্ঞা বুঝিয়া লইতে হইবে। অত্যাশঙ্কবকে ভুল বুঝিবাব সম্ভাবনাই অধিক। শঙ্কবমতে ব্রহ্মই মূল তত্ত্ব—তিনি এক এবং অদ্বিতীয়, মূলে তিনি নিগুণ চিন্মাত্র কিন্তু পূর্ণবিত্ত, স্বপ্রকাশ। ইনি ঐ তৎসং—অক্ষয় অব্যয়—সচ্চিদানন্দ। এই ব্রহ্মই নিত্য; আব সব-কিছুই অনিত্য এবং অসং, কাবণ আব সব কিছুই জন্ম লয় ও বিকাব আছে। জগৎ এই কাবণেই অনিত্য ও অসং—মায়া বা প্রতীভাসমাত্র। জগতেব কোন পবমার্থিক সত্তা নাই—ইহাব সত্তা মাষিক বা প্রাতিভানিক (ব্যবহারিক); পাবমার্থিক সত্তা একমাত্র ব্রহ্মেবই আছে, সেই হিসাবে ব্রহ্মই নিত্য, কেবল এবং অদ্বৈত সত্তা। তবে এই ব্রহ্মেরই একটা মাষিক রূপ বা সগুণ রূপও আছে। সেইরূপে তিনি ঈশ্বর—লীলাময়—লোকবৎ লীলা কবেন (লোকবত্তু লীলা কৈবল্যম্)। এই লীলা হইতেই জন্মাদি সমস্ত জগৎ প্রপঞ্চের আবির্ভাব। মাষাবদ্ধ দৃষ্টির কাছে এই জগৎ প্রবিভক্ত বা নানা মনে হইলেও, উহা আসলে নানা নহে—নানা-বোধ মায়াবই সৃষ্টি। এই জগৎ যেহেতু জন্ম ও লয়েব পরিণামে আবদ্ধ, সেই হেতুই অনিত্য — এবং যাহা অনিত্য তাহা পবমার্থতঃ অসং। (বিঃদ্রঃ—শঙ্কব একেব বহু হওয়া স্বীকাব কবেন, কিন্তু ‘বহু ব পবমার্থিক সত্তা স্বীকাব কবেন না, তাঁহাব কাছে একই পবমার্থতঃ সত্য ও নিত্য।)

শঙ্করাচার্য্যের বড় কীর্ত্তি শূন্যবাদেব খণ্ডনে, এক কথায় বৌদ্ধধর্ম্মের দার্শনিক ভিত্তিকে ধ্বসাইয়া দেওয়ায়। ক্ষণিকবাদ ও শূন্যবাদকে তন্ন তন্ন কবিয়া খণ্ডন কবিয়া শঙ্করাচার্য্য বেদান্তদর্শনের শ্রেষ্ঠত্ব যথেষ্ট জোবেব সহিত প্রমাণ কবায় হিন্দু ধর্ম্মের নব শক্তি সঞ্চারিত হইয়াছিল। অভাব হইতে ভাব জন্মিতে পারে না (না সতো বিদ্যতে ভাবো না ভাবো বিদ্যতে গতঃ)—এই তত্ত্বটিকে শঙ্করাচার্য্য ‘নাভাব উপলক্ষেঃ’ সূত্রেব ভাষ্যে সবিস্তাবে প্রমাণ কবিয়াছেন তথা বৌদ্ধধর্ম্মের ভিত্তিভূমি “শূন্যবাদ”কেই খণ্ডন কবিয়াছেন। মাধ্যমিক বৌদ্ধগণের সিদ্ধান্ত এই যে, সৃষ্টির পূর্বে কিছুই ছিল না। ইহাব বিরুদ্ধে শঙ্করের প্রধান যুক্তি (অবশ্য আবেগেব এবং অনেকেবই) অভাব হইতে ভাবেব উৎপত্তি ঘটিতে পাবে না (ব্রহ্মসূত্রেব ভাষ্য দ্রষ্টব্য)। বৌদ্ধধর্ম্মের দার্শনিক ভিত্তিকে এইভাবে ভাঙিয়া দেওয়া তথা বেদান্তদর্শনের শ্রেষ্ঠত্ব প্রতিপাদন কবা শঙ্করের প্রধান কীর্ত্তি। এই কাবণেই হিন্দুব কাছে শঙ্কর ‘শঙ্করের অবতাব’ হইয়া উঠিয়াছিলেন। বাহুবলের দিগ্বিজয় ভাবতে অনেক হইয়াছে—বিদ্যাবলের দিগ্বিজয় পৃথিবীতে খুবই কম; শঙ্করাচার্য্যের দিগ্বিজয় বোধ হয় সর্বপ্রথম এবং সর্বপ্রধান।

নাটকে শঙ্করাচার্য

প্রস্তাবনা দৃশ্য

কৈলাস । মহাদেব, ব্রহ্মা, ইন্দ্র ও অগ্নি দেবগণ (উপনিষ্ট ?) ।
ব্রহ্মা সর্বজ্ঞ মহাদেবের নিকট আর্ন্ত দেবতামণ্ডলের ননস্তাপ জানাইতে
আরম্ভ করিলেন—প্রথমে নারায়ণ ব্রাহ্মণের বিদ্যাদর্প দমন করিবার
জন্তু বুদ্ধ অবতার হইয়াছিলেন এবং শূন্যবাদ প্রচার করিয়াছিলেন ।
হীনমতি নর দেবমায়া বুঝিতে পারে নাই, একেবারে বেদবিধি
যাগযজ্ঞ ছাড়িয়া বসিয়াছে—নিরীশ্বর ও স্বেচ্ছাচার হইয়া উঠিয়াছে ।
যজ্ঞভাগ না পাওয়ায় দেবতারা মলিন । পাপভার দিন দিন বাড়িয়া
চলিয়াছে । বেদবিধি আপনাকে উদ্ধার করিতেই হইবে । ব্রহ্মার
প্রস্তাব শুনিয়া মহাদেব উত্তর দিলেন—হে দেবগণ, তোমরা চিন্তা
দূর কর । ধরার ক্রন্দন নিত্যই আমার কাণে আসিতেছে । আমি
স্থির করিয়াছি—নরদেহ ধারণ করিয়া ‘অতি গুহ্য তত্ত্ব’ প্রচার করিব ।
—সংসারে বিগুহ্য অদ্বৈত জ্ঞান দান করিব । কুমার কার্ত্তিকেয়ও
যাইবে—বৌদ্ধগণে দমন করিয়া কৰ্ম্মকাণ্ড উদ্ধার করিবে ।—ব্রহ্মা !
তুমি তাঁহার শিষ্যরূপে কৰ্ম্মকাণ্ড প্রচার করিও, তোমার নাম হইবে,
“মণ্ডন” । আমি নিজে ব্রহ্মসূত্রের এবং বেদার্থের প্রচার করিবার
ভার লইলাম । ইন্দ্র ! তুমিও যাও ! রাজা হইয়া তুমি আমাকে
সাহায্য করিও । তোমার নাম হইবে—সুধম্মা ।” দেবগণ উৎফুল্ল
চিত্তে মহেশ্বরের জয়ধ্বনি করিয়া প্রস্থান করিলেন । মহাদেব
মহামায়াকে ‘লীলায় আশ্রয় দান’ করিতে আহ্বান করিলেন । মহা-

মায়াও সন্নিগণসহ আবির্ভূত হইলেন। সন্নিগণ “গীত” আরম্ভ করিলেন—‘স্বপন-গঠিত’ ইত্যাদি। *

প্রথম অঙ্ক : প্রথম গভীর্ক

শঙ্করাচার্য্যের বাটী। শঙ্করের কাণে নিত্যই আসে—‘অলসে আবাসে কি হেতু? প্রতীক্ষায় ব্রহ্মাণ্ড তোমার’। প্রশ্ন জাগে—‘কেবা আমি?’ শঙ্কর অস্তবাস্ত্যার সিংহগর্জন শুনে—...‘হের নিত্য চৈতন্যস্বরূপ তুমি। ...কার্য্যে নরকায়...যাও নিত্যধামে পুনঃ কার্য্য-অবসানে’। শঙ্কর স্বগতোক্তি শেষ করিতেই প্রবেশ করিলেন—‘বিশিষ্টা’—শঙ্কবেব মাতা। শঙ্করকে চূপ করিয়া বসিয়া থাকিতে দেখিয়া তিনি চিস্তিত। শঙ্করকে তিনি খুলিয়াই বলিলেন—‘তোমাব শাস্ত্রপাঠ সমাপ্ত...যদি তোমাব অষ্টম বর্ষ বয়ঃক্রম না হতো আমি তোমাব বিবাহেব উদ্যোগ কবতাম’। শঙ্কর মায়ের ব্যাকুলতা দেখিয়া তাঁহাকে সাস্তুনা দিলেন—সন্তানেব শিক্ষার মায়েব যত্নেব পবিচয় দিতে লাগিলেন—। বলিলেন—‘তুমি আদর্শ জননী—সকলই তোমাব শিক্ষাব প্রভাবে’। বিশিষ্টা নিজেব আশঙ্কা ব্যক্ত করিলেন—যেমন বিদ্যাহুবাগ, বিষয়াহুবাগ সেক্রপ নাই। বিষয়াহুবাগেব কথায় শঙ্কর বিষয়াহুবাগ বিষয়েই বক্তৃতা দিলেন এবং মাকে বুঝাইতে চেষ্টা করিলেন—‘চতুর্থ আশ্রম সাব শাস্ত্রে এ প্রচাব’ আব ‘একমাত্র মুক্তিপথ চতুর্থ আশ্রম’। তাহার সাধও জানাইলেন—সন্ন্যাস গ্রহণে সাধ সদা মনে।’ বিশিষ্টা পুত্রের বাক্যে আতঙ্কে শিহবিত হইলেন—যাছুমণিকে ঐরূপ দারুণ কথায় মায়ের

* এই গীতকালীন দৃশ্যপটে শঙ্করাচার্য্যের অষ্টবর্ষব্যাপী লীলা :—যথা—মাতৃ-ক্ৰোড়ে শঙ্কর, মাতৃমুখে শঙ্করের পুরাণ শ্রবণ, পিতার নিকট শঙ্করের শাস্ত্রপাঠ, গুরুগৃহে শঙ্কর—দৃশ্য চতুষ্টয় ক্রমান্বয়ে পরিদৃশ্যমান।

অন্তরে ব্যথা না দিতেই অগ্নিবোধ কবিলেন শঙ্কর পিতার ইচ্ছাব
দোহাই দিলেন—এবং মাকে বুঝাইলেন যে, বংশে ‘যতিপন্থা লভে
কেহ যদি, উচ্চগতি হয় সে বংশের’। তাহার পুত্র সে পন্থা-প্রার্থী।
এমন সময় প্রবেশ কবিল জগন্নাথ—পুতান ভৃত্য। জগন্নাথ জ্ঞাতিতে
ছোট, কিন্তু স্নেহ-ভক্তি-সেবায় বেশ বড়, তবে সাদাসিদে চাল-
চলনে—দৃষ্টিতেও। বিশিষ্টা যে ছেলেকে তখনও খাইতে দেয় নাই
তাহাতেই সে বিবস্ত্র হইয়া উঠিয়াছে। জগন্নাথ শঙ্করকে ভুলাইতে
চায়—হাট হইতে সন্ন্যাস কিনিয়া আনিয়া দেওয়ার প্রতিশ্রুতি দিয়া।
শঙ্কর সন্ধ্যা-বন্দনা না কবিয়া কিছুতেই খাইবে না, ব্রাহ্মণের নাকি
সন্ধ্যা না সাবিতা খাইতে নাই।

বিশিষ্টা চ’ক্রেণ পথ দূরে যাইবেন স্নান কবিতো। জগন্নাথ
শঙ্করকে ততক্ষণ অভুক্ত বাপিতে ব্যথা পাইল। বুঝিয়াও ফেলিল
—সেদিন পাল পার্বনের দিন। শিবের মাথায় জল না ঢালিয়া
বিশিষ্টা কিছুতেই খাইবে না। বিশিষ্টা প্রস্থান কবিলে জগন্নাথ
শঙ্করকে হাটের কেনা সন্ন্যাস দিয়া ভুলাইতে চেষ্টা কবিল। কিন্তু
শঙ্কর যে জ্ঞানে পাকিয়া গিয়াছিল সহজ বুদ্ধির জগন্নাথ বুঝিতেই
পাবে নাই। শঙ্কর আশ্চর্য্যের ডুব দিল—সে উপলব্ধি কবিল,
মহামায়া ভীষণ তবঙ্গ-বঙ্গে খেল কবিতোছে—জীবকুল মহা অন্ধকাবে
ভাসমান—ভ্রম-বলে ভুলিয়া থাকে কল্যাণ চাহে না। বাব বাব
ঠেকিয়াও শিখে না। তাহার মধ্যে সঙ্কল্প জাগিল—‘যাই যাই
হেথা আব তিল নাহি বব……ছেদিব—ছেদিব মাযাব বন্ধন দূট।’
শঙ্করের প্রস্থান। শঙ্করের এট ভাব দেখিয়া জগন্নাথ প্রবেশ
কবিল; মনে তাহার ‘গালে-মুণ্ডে, চড়াইবার ইচ্ছা আব শঙ্করের
মৃত পিতার প্রতি বিবস্ত্রি এবং লেখাপড়ার প্রতি বিবস্ত্রি! এমন
সময় আব একজনের প্রবেশ—নাম তাহার বমা—প্রতিবেশিনী।

[illegible]

১০০০ খ্রীঃ পূর্বাব্দে। মগ ও হাঃ মগঃ বঃ স্তঃ দ্বিঃ নাঃ
 ১ টিঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ
 ১ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ
 ১ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ মগঃ

ଦ୍ୱିତୀୟ ଗର୍ଭାବସ୍ଥା

[illegible]

না—সেখানেই শয়ন কবিলেন। গজ্ঞা দেখিল—বিশিষ্টা ‘সত্যি সত্যি ভিৰমি গেলো’। বিশিষ্টা প্রলাপে বিজ্ঞাপ কবিত্তে লাগিলেন। বস্মা দেখিল—সত্ত সত্ত বিকাব। অকস্মাৎ দ্রুতবেগে শঙ্কৰ প্ৰবেশ কবিল। শঙ্কৰেৰ ডাক না শুনিয়াই বিশিষ্টা—‘বাবা, আমাব পুত্ৰ দাও’ বলিয়া কাতব অন্তমনস কবিত্তে লাগিল। জ্ঞ ন ফিবিলে বিশিষ্টা পুত্ৰকে দিয়া প্ৰতিজ্ঞ কৰাহলেন—‘তিনি অন্ত্যন্তি না দিলে শঙ্কৰ কোথাও যাইবেন না। বস্ম শঙ্কৰকে বলিলেন—বাবা, তোমাব মাতক এতদূৰ আব মান কবত আসতে দিও না’... ..শঙ্কৰ বলিয়া ফেলিলেন—‘স্রোতস্বতী আমাব উপৰ সম্বৃষ্ট হাম আমাদেব বাডীৰ নিকট দিযে যাবে’। (আলৌকিক শক্তি নং ১)। জগন্নাথও আশিৰ্বা পড়িল এবং বিশিষ্টাকে একটি খাত্ৰে কড়া কথা বলিয়া সকলেব সহিত প্ৰস্থান কবিল। শঙ্কৰও শুধু প্ৰস্থান কৰিল না।

এদিকে শঙ্কৰ স্রোতস্বতীৰ স্তব আবস্ত কবিলেন। ভগীৰথেন শঙ্কৰনি শুনিয়া গজ্ঞা বেমন পশ্চাৎ পশ্চাৎ আসিয়াছিলেন নদীটি যেন তেমনি ভাবেই কবতালি শুনিয়া পশ্চাৎ পশ্চাৎ আসে—এই তাঁহাব ইচ্ছা, ঘটিলও তাহাই। “কবতালি দিয়া অগ্ৰে অগ্ৰে শঙ্কৰেব মন এবং পশ্চাৎ স্রোতস্বিনীৰ প্ৰবাহিত হওন”। (অতিপ্ৰাকৃত ঘটনা নং ১)।

তৃতীয় গৰ্ভাঙ্ক

শঙ্কৰাচাৰ্য্যেব বাতীব সম্মুখ। মহামায়া উপবিষ্ট। বিশিষ্টা প্ৰবেশ কৰিয়া পৰিচয় জিজ্ঞাসা কবিলেন—মহামায়া হেঁয়ালী ভাষায় মহামায়াৰ দেবীত্ব এবং মাননীত্বেব বেশ একটা সামঞ্জস্য বাখিয়া পৰিচয় দিলেন। বিশিষ্টা মহামাযাকে আশ্ৰয় দিতে প্ৰতিশ্ৰুত হইলেন—এমন কি, কোথাও চলিয়া যাইয়া আনাব ফিবিয়া আসিলেও আশ্ৰয় পাইবেন—

এইরূপ প্রতিশ্রুতি। জগন্নাথ প্রবেশ কবিষা মহামাষাকে বিরক্ত মনেই বলিল—‘হ্যাঁ হ্যাঁ তুই যা—তোবে আব আসতে হবিনি।’ জগন্নাথ ‘মহামাষাব বহুরূপী পবিচয়টুকু বিশিষ্টাকে জানাইল। মহামাষা শ্লেষাত্মক ভাষায় উত্তর দিলেন—“যে আমায় চেনে তাব কাছে তো আমি থাকি না।’ জগন্নাথের ভাষাও দ্ব্যর্থক হইয়া দাঁড়াইল। বিশিষ্টা জগন্নাথের কথায় কিছু মনে না করিতে মহামাষাকে অল্পবোধ কবিলেন। মহামাষা প্রস্থান কবিলেন। জগন্নাথের ধাবণা হইল—‘গুদে দাদ তো যে সে লয়’। নদীকে টানিয়া হিঁচড়াইয়া আনা যে-সে কথা নহে। শঙ্কব যতই বলিল—‘মা ইচ্ছা কবে এসেছেন’—তবু জগন্নাথের বিশ্বাস হয় না। তাহাব ধাবণা দৃঢ়—‘উহু তোবে চিন্তে লাভলুম’; তবু সে শঙ্কবকে ছেড়ে তাহাযের মতনই দেখিবে।

চতুর্থ গর্ভাঙ্ক

শঙ্কবাচার্য্যের বাটীর সম্মুখস্থ নদী। নদীর তীরে শঙ্কব। সংসার বাসনাকে শঙ্কব নিজ দেহ হইতে স্বতন্ত্র হইতে এবং কুমীর আকার লাভ কবিয়া তটিনী-সলিল-মধ্যে অবস্থান কবিত্তে বলিল। (অতি-প্রাকৃত ঘটনা নং ২)। কুমীরটির কাছে তাহাব আবেদন—‘যদি আমাকে এই সংসারে দেখ, তাহা হইলে আমাকে সলিলে নিমজ্জিত কবিয় দিও, আব যদি সন্ন্যাস গ্রহণ কবিত্তে পাবি, তাহা হইলে প্রত্যাবি ত্যাগ কবিয়া চলিয়া যাইও। যদি কোন দিন অল্প দেহে সংসারে আসি—আবাব দেখে উঠবে।’ এই বলিয়া শঙ্কব ‘নদীতে অবতরণ’ কবিলে—তখন বমা ও গঙ্গা কথা বলিতে বলিতে সেখানে আসিল। বমা শঙ্কবের মাহাত্ম্য দেখিয়া বিস্মিত। কলির প্রবাদটি যে ‘তা—ছেলের মুখে আর পাগলের মুখে (বানরকৃষ্ণদেবের স্মৃতি ?) দেববাণী হন’—এ নিয়ম কোন সন্দেহই তাহাব থাকি. না।

কিন্তু গঙ্গা তাহাব স্বামীর ব্যাখ্যা শুনাইল—‘অমন হয় অমন হয় অমন অনেক নদীর মুখ ফেবে!’ (দৈববিশ্বাসীদের যুক্তি!)। বলা সহজ যুক্তি দিয়া গঙ্গাব স্বামীর ব্যাখ্যা শুনন কবির বিস্বাস করিল—‘এ সব ভাই ঠিক দৈব ঘটনা।’ গঙ্গা সহসা নদী-গর্ভে শঙ্করকে দেখিয়া কুমীর সম্বন্ধে সতর্ক কবির দিতে-না-দিতে শঙ্করকে কুমীরে মিলিল। বিশিষ্টা বেগে উপস্থিত হইলেন এবং বাবা মহাদেবের কাছে পুণ্যের প্রার্থনা কবিরে লাগিলেন। শঙ্কর মাকে বলিল যে তাহাকে কালে মরিষাড়ে। সন্ন্যাস-ঐহিকের অমৃতমতি না দিলে আব তাহাব বক্ষা নাই। মা যথাসর্বস্বের বিনিময়ে পুণ্যের প্রার্থনা দক্ষার জন্ত সকলের কাছে আবেদন কবিরে লাগিলেন। কিন্তু শঙ্কর বলিল যে অমৃতমতি না দিলে বক্ষা নাই। অগত্যা মা অমৃতমতি দিলেন। শঙ্কর জল হইতে উঠি ও হইয় মায়েব কাছে আসিল। এবং জন্মপত্রিকার কথা মাকে স্বপ্ন কসাইয়া দিল—‘অষ্টম বয়স সন্ন্যাস-প্রাপ্ত না করিলে মৃত্যু আনিবার্য্য ছিল। বিশিষ্টা গভীর ক্ষোভে পুণ্যে ধীরে পাত্রকে নিজেব যাওয়ার কথা ব্যক্ত করিলেন এবং মায়েব বদনার আশ্বস্তান বলিলেন—‘ক’ম যেন ছাও সন্ন্যাসের • দখলে হবে।’ —শঙ্কর ও বিশিষ্টা প্রস্থান করলে বম ও গঙ্গা বিষয়-বস্তু হইয়া ভাবিতে লাগিলেন—‘মাগে অমৃতমতি দিলে আর কুমীর ছেড়ে দিলে।’ বলা এইরূপ বিশ্বাস করিলেন—‘মন্দির বিশিষ্টার • ভিত্তি • প্রবেশ করিয়াছিল নিম্ন কথ • • • • • গঙ্গা শঙ্করের গুরুগুরু এক বাক্য একটা আশ্চর্য্যকর ঘটনা শুনাছিলেন—‘ভক্ষার মতো এক ছোট • বাক্সের কাছে শুষ্ক চিত্র • বাক্সের কাঁদিতে কাল • • • • • তালিকা দিয়া সেবা করিয়াছিলেন। শঙ্কর (বয়স তখন ২০ বছর) ব্যাধি কবয়া লক্ষ্যকে চিনিয়া আনিয়া অচল কবয়া দিয়াছিল। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৩)। ৩৩বছর শঙ্করের বাড়ী অ’ভমুখে প্রস্থান করিলেন।

পঞ্চম গভাঁঙ্ক

শঙ্কবাচার্য্যের বাটী। শঙ্কর ও বিশিষ্টা। শঙ্কর মাঘের কাছে বিদায় চাহিল। বিশিষ্টা বমণীর প্রাণ সম্বন্ধে দুই একটি কথা বলিয়া নিজেব অসহ বেদনাকেই ব্যক্ত কবিত্তে চেষ্টা করিলেন। শঙ্কর মাকে শোক পবিত্রাব কবিত্তে বলিয়া ক্ষণস্থায়ীপ্রভা মানবজীবন এবং উহার প্রকৃতি ও গতি সম্বন্ধে বক্তৃতা কবিত্তে লাগিল। মাকে মাস্তানা দিয়া বলিল—‘প্রাণ গম বহিবে তোমার পাশে.....তুমি ভাগ্যবতী...’। দেবতাবা তোমায় বক্ষা করিবেন—কমলা ধনধাত্তে পূর্ণ বাধিবেন—‘অতিথি না বিমুখ হইবে এই গৃহ’।—‘যেইক্ষণে’ কবিত্তে স্ববণ—কবি মত্যা পণ,—সেইক্ষণে আসিব মা তোমার সদনে।’ বিশিষ্টা অনেক অনেক দুঃখ কবিয়া বলিলেন—‘গর্ভজাত পুত্রের হস্তে অগ্নি গ্রহণ কববো, সে আশায় আজ নিবান হ’লাম।’ শঙ্কর মাঘের কাছে প্রসঙ্গীকর কবিল—স্ববণ কবিলেই ‘যথা বহি—তথনি আসিব।’—‘অন্তকালে অগ্নিক্রিয়া কবিব নিশ্চয়’। শঙ্কর মাকে বুঝাইল—তাঁহার পুত্র অতিবাজ্জনীয় কার্য্যে বত—ক্ষণিক বিচ্ছেদের জ্ঞাত চিন্তা শ্রেয়ঃ নহে। আর স্বপ্নেব মিলনেই বা বিচ্ছেদ-অপেক্ষা কেন?—পারীবিক বিচ্ছেদ-আশঙ্কা কেন? প্রসবকাল হইতে এই পর্য্যন্ত শরীর তো একবকম নাই। শঙ্কর মাকে জ্ঞান-চক্ষে দেখিত্তে বলিল—‘তুমি আমি বিশ্ব অবিচ্ছেদ.....অনন্ত ব্রহ্মাণ্ড বাপি আছি এক হয়ে’। শঙ্কর বিদায় লইয়া প্রস্থান কবিল।

ষষ্ঠ গভাঁঙ্ক

বামদাসের বাটী। বামদাস ও সখাবাম (প্রতিবেশী)। বামদাস শঙ্করের মাঘের গ্রাসাচ্ছাদন দিতে প্রতিশ্রুতি দিয়াছে, কিন্তু ক্রমে বুঝিয়াছে—সে খবচ বাজে। কারণ, ও আবার ফিবে এসে আপনা

পৈতৃক বিষয় কেড়ে নেবে। কিন্তু প্রতিশ্রুতি না দিয়াও তাহার উপায় ছিল না। রাজা রাজশেখর শঙ্করের সহায়। ছদ্মবেশে রাজার লোক আসিয়া ভারে ভারে সামগ্রী দিয়া যায়। শঙ্করের মা তো রাজরানীর মত দান করে। সখারাম লোভে বিষয়টা না চাছিয়া পারিল না। অবশু রামও ছাড়িবার পাত্র ছিল না।

অর্কোন্মাদিনীর মত প্রবেশ করিল বিশিষ্টা। শেষবারের মত মাত্র আর একটিবাব পুত্রকে তিনি দেখিতে চাহেন। চলিতে গিয়া মূচ্ছিতা হইলেন। সখারাম মূচ্ছিতা দেখিয়া উল্লসিত—‘মাগী বুঝি এইখানেই অক্সা পায়।’ রাম দেখিলেন—‘সর্বনাশ! ছোঁড়া এপনি ফিরে এসে মুখাঘ্নি করবে আর বিষয়-আসয় বেচে কিনে চলে যাবে’। মহামায়া আসিয়া উপস্থিত হইলেন। অঙ্গস্পর্শ করিতেই বিশিষ্টার—‘একাকার’ জ্ঞান লইয়া জ্ঞান হইল। তাহার কাছে তখন ‘আমি আমি নাহি কেহ আর অসীম অসীম’! জগৎ তাঁহার কাছে শঙ্করময়। তাহার কোলে শঙ্কর, বুকে শঙ্কর, আঁচল ধরিয়া শঙ্কর—বেদপাঠবত শঙ্কর! মহামায়াকে দেগিয়া সখারাম বুঝিয়া ফেলিল এবং মেজো খুঁড়ো রামদাসকেও বুঝাইল—মাগী চোর। ডাকাতনি! নেটীর সঙ্গে লোক আছে।

সপ্তম গর্ভাঙ্ক

নন্দদ। তীব—গোবিন্দনাথের আশ্রম—ধানমগ্ন গোবিন্দনাথ। শঙ্কর প্রবেশ করিয়াই বুঝিলেন—অনন্তদেবই নর-কলেবরে সম্মুখে সমাসীন। ‘ইনিই’ সেই ভগবান পাতঞ্জল! বর্তমানে ইনি গোবিন্দনাথের কলেবরে। শঙ্কর নমস্কাব করিলেন। সেই সময়েই এক ঋষি আসিয়া শঙ্করকে প্রণাম করিলেন—বাপু, কার অহুসন্ধান করো? শঙ্করের উত্তর শুনিয়া ঋষি বুঝিতে পারিলেন, শঙ্কর কে এবং

প্রস্থান করিলেন। শঙ্কর শাস্ত্রিনয় স্থান দেখিয়া মুগ্ধ হইলেন। কিন্তু নর্যদাব ঘোর কলনাদ অকস্মাৎ উথিত হইল। শঙ্কর গুরুব সমাধি ভঙ্গর আশঙ্কায় নর্যদাকে শাস্ত হইতে আদেশ কবিলেন। কিন্তু নর্যদা আদেশ অমান্ত কবিল। শঙ্কর আব একবার অলৌকিক শক্তি দেখাইলেন—‘অমা কব অপবাদ’ বলিয়া নর্যদাকে কমণ্ডলুব মধ্যে বদ্ধ কবিসা বাধিলেন। (অলৌকিকশক্তি নং ২, অতি-প্রাকৃত ঘটনা নং ৪)। গোবিন্দ চক্ৰ উন্মীলন কবিসা নর্যদাকে মুক্ত কবিতে আদেশ কবিলেন এবং নর্যদাকে মুক্তিব পবে শঙ্করব পবিচয় জিজ্ঞাসা কবিলেন। শঙ্কর পবিচয় দিলেন—‘চিদানন্দ শিবময় স্বরূপ আমা’। গোবিন্দেব ব্যাসেব বচন মনে পড়িয়া গেল—দেখিলেন নিখুনাথই নব-কলেববে বেদবিদিশি উদ্ধার কবিতে অবতীর্ণ। গোবিন্দ শঙ্করব ‘কর্ণে সন্ন্যাস-নম্র প্রদান’ কবিলেন। শঙ্করব বিজ্ঞান-নয়ন বিকশিত হইল। জগৎ-জীব-মায়া ও নিত্য-পদার্থ সম্বন্ধে শঙ্করব পূর্ণ জ্ঞান আসিল।

গোবিন্দ শঙ্করকে “শিবদত্ত দত্ত সন্ন্যাসী” দিসা বলিলেন—“দুস্তৃত জনে দমন কব,—যাত্রা কব বাবাগমী দামো।” এবং দেখাইলেন—‘অঙ্গনী শিববা বিজ্ঞাপনী আদিত্য কবে শিব-সঙ্কীৰ্ত্তনো।’ বিজ্ঞাপন ও বিজ্ঞাপন গীত অব্যাহত হইল। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৫)।

দ্বিতীয় অঙ্ক : প্রথম গর্ভাঙ্ক

বাবাগমী—মণিকর্ণিকার দাও। গঙ্গাস্নানার্থী শঙ্কর। সেই সময়েই “স্বপ্ন চণ্ডালবেশী মহাদেবেব বেদকপী কুক্কর চাবিটি সহ প্রবেশ” এবং গীত — ‘ভবপূব নেশা কেন কবনি দিকে।’ শঙ্কর স্বপ্নাপানোন্মত্ত চণ্ডাল চণ্ডালিনী দেখিয়া খুবই বিবুদ্ধ হইলেন এবং বলিলেন—‘তুমি অঙ্গণ, পথ দাও, দবে অবস্থান কবো।’ শঙ্করব কথা শুনিয়া

চণ্ডাল মাতলামির আচরণে শঙ্করকে তত্ত্বকথা ওনাইল। কথ কাটাকাটির পরে শঙ্কর প্রকৃতিস্থ হইলেন—চণ্ডালের কাছে পাদপদ্ম পরশনের অধিকার চাহিলেন। সহসা চণ্ডালের মহাদেব মূর্তি ধারণ এবং চণ্ডাল চণ্ডালিনীগণের ভৈরব ভৈরবীরূপে ও কুকুর চারিচীর চারিবেদরূপে রূপান্তরিত হওন) (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৬)। শঙ্কর স্তব করিলে মহাদেব শঙ্করকে তাঁহাব করণীয় সম্বন্ধে সচেতন করিয়া দিয়া অন্তর্ভুক্ত হইলেন, শঙ্করও নমস্কার করিয়া প্রস্থান করিলেন।

সনন্দন (পরে পদ্মপাদ যিনি) প্রবেশ করিলেন—তাপপূর্ণ সংসার-অবশ্যে ভ্রমণ করিতে করিতে সে খুবই ক্লান্ত। মুক্তিবাসনায় যে যত অস্থির, মহাজনের আদর্শে তত নৈরাশ্রব্যাঙ্কুল। শঙ্কর পুনঃ প্রবেশ করিলেন—‘মহাকাব্যে যে আছে মহায়’কে আহ্বান করিতে করিতে সনন্দন আত্মনিবেদন করিলে শঙ্কর তাঁহাকে ‘তত্ত্বমসি’ মহাবাক্য গ্রহণ করিতে বলিলেন। সনন্দন শঙ্করকে গুরুদেব বলিয়া সম্বোধন করিলেন এবং শঙ্করকে সন্তিত প্রস্থান করিলেন।

দ্বিতীয় গর্ভাঙ্ক

শঙ্করাচার্যের বাটীর প্রাঙ্গণ। বিশিষ্টা শঙ্করের চিন্তায় বিভোর। শব্দ শুনিলেই তাঁহার মনে হয়—শঙ্কর বুঝি ডাকিতেছে। ‘শঙ্কর এলি?’—বলিয়া বিশিষ্টা প্রবেশ করিলেন। জগন্নাথের আক্ষেপ আসিল—‘মাগীব আর বাঁচবার খাবা নেই।’ বিশিষ্টাব মুখে শঙ্কর-স্মৃতির কথাই চলিল। মহামায়া প্রবেশ করিতেই জগন্নাথ একটু স্বস্তির নিঃশ্বাস ফেলিল।—মহামায়া উন্মাদিনীপ্রায় বিশিষ্টাকে শঙ্করের সংবাদ দিলেন—‘শিষ্য পড়াচ্ছে দেখে এলুম।’ আবে বলিলেন—

‘তোমার প্রসাদ নিয়ে যাবো, তবে সে খাবে’। ভগ্নাথ নিশ্চিত হইল—‘হঁ, সন্ধান বাথে’ কিন্তু তাঁহার কৌতুহল—‘কি কবে জানলে?’ মহামায়া কৌতুহল দূর করিলেন, বলিলেন—‘এই যে দেখে এলুম’। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৭) ভগ্নাথ আবার তথ্য ও মহামায়াব তত্ত্ব জানিয়া লইল, কিন্তু জানা শেষ হইল না। প্রশ্ন থাকিয়াই গেল—‘আচ্ছা তুমি কে?’ মহামায়া পবিচয় না দিয়া “গীত” আবৃত্তি করিলেন—“যে আমায় চেনে, আমায় জেনে আপনি থাকে না।” গীতান্তে বিশিষ্টা (ভাব-নেত্রেই) দেখিলেন—শঙ্কর শিব সাজিয়া আসিয়াছে। এই সম্বন্ধেই প্রলাপ বকিতে বকিতে—‘ঐ যে আমায় মা বলে ডাকছে’ বলিয়া বিশিষ্টা বেগে প্রস্থান করিলেন। মহামায়া ও ভগ্নাথও তাঁহার পিছনেই গমন করিলেন।

তৃতীয় গর্ভাঙ্ক

বারাণসী—গঙ্গাতীরস্থ শঙ্কবাচার্য্যের আশ্রম-সম্মুখ। গণপতি ও শাস্তিবাম—শঙ্কবাচার্য্যের শিষ্যদ্বয় সনন্দনব প্রীতি গুরুব পক্ষপাত লইয়া আলোচনা কবিতে ব্যস্ত। সনন্দন আচাৰ্য্যঃ গঙ্গাস্নান করে ন—মুখে বলে, গুরুগঙ্গা এক,... .. এমন সময় প্রবেশ করিলেন শঙ্কবাচার্য্য—মুখে সনন্দনবই কথা লইয়া। গণপতি জনাস্তিকে হাসাহাসি করিলেন—গুরুব পলকে-প্রলয়-দেখা দেখিয়া। শাস্তিবাম সংবাদ দিলেন—সনন্দন ওপারে দাঁড়াইয়া আছে—নৌকা নাই, পার হইতে পারিতেছে না। শঙ্কর নাম ধরিয়া সনন্দনকে ডাকিতে লাগিলেন। সনন্দন “গঙ্গাব পব-পাব হইতে স্বগত” বলিল, ‘যার রূপায় ভবসিদ্ধি পাব হব—তিনি আচ্ছান কচ্ছেন। আমি সামান্য নদী পাব হতে চিন্তা করছি।’

সনন্দন—‘জয় গুরুদেব’ বলিয়া ‘গঙ্গায় অবতরণ পূর্বক আগমন’

কবিলেন এবং তাঁহার “প্রতি পদক্ষেপে গঙ্গায় পড়বে আবির্ভাব” হইল। (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ৮)। সকলেই বিস্মিত হইলেন— তবে গণপতি ও শাস্তিবাম লজ্জিত ও অশ্রুতপ্ত হইলেন খুব। সনন্দন শঙ্কর কর্তৃক নতুন নামে অভিহিত হইলেন—নাম হইল “পদ্মপাদ”।

সেই সময়েই বাসদেব দৃষ্টবশে প্রবেশ কবিলেন (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ৯) এবং বেদান্ত স্তবের সম্বন্ধে শঙ্করের সহিত আলোচনা করিতে চাহিলেন। আলোচনার উদ্দেশ্যে বাস ও শঙ্কর আশ্রম অভিমুখে প্রস্থান কবিলেন।

ব্রহ্মের পরিচয় লইয়া সনন্দন-গণপতি-শাস্তিবামের মধ্যে অনেক তোলপাড় ও কথা ছুড়াছুড়ি হইল। সনন্দন চলিয়া গেলে গণপতি শাস্তিবামের কাছে স্পষ্টই বলিল—“অন্য একটা অধ্যাপক দেখে নেবো।” গুরুব বিবক্ষে তাহার অভিযোগ—‘একটাও তো বিদ্যা দিলেন না।—এমন কি দুই একটা ওষুধ-পাল। পর্য্যন্ত না।’ ‘তদ্ভনসি’, ‘সোহহং’ পাঠ লইয়া লাঠালাঠি, হানাগানি—গণপতিব ভাল লাগে না। সে শঙ্কর ও বাসদেবকে আগিতে দেখিয়াই প্রস্থান কবিল।

শঙ্করচার্য্য, বাস ও সনন্দনের পুনঃ প্রবেশ হইল। বাস শঙ্করের পাণ্ডিত্যের এবং তরুণত্বের প্রশংসা কবিলেন এবং আসল তরুণ কবিতার ইচ্ছা প্রকাশ কবিলেন। সনন্দন উভয়কেই চিনিয়া নিবেদন কবিলেন—‘হবিষ্যের বাদাছুবাদ তো কোটিকল্পে অবসান হবে না—বাস স্বয়ং নাবায়ণ এবং শঙ্কর সাক্ষাৎ শঙ্কর।’ শঙ্করচার্য্য বাসকে ‘চিনিয়া আজনিবেদন এবং ভাস্কর্য্য সংস্কার কবিত্তে অম্বোধ কবিলেন। কোন্ দেবত কোণায় কিরূপে অবতীর্ণ হইয়াছেন বাসদেব পুনর্ব্য শঙ্করকে স্বরণ করাইলেন—কার্ত্তিক হইয়াছেন কুণাবিল, এক্সা হইয়াছেন

তৎশিষ্য ‘মণ্ডন’ কৰ্ম্ম-মার্গে আসক্ত এবং নিবৃত্তি-মার্গে উদাসীন।
ব্যাস শঙ্করকে আশীৰ্বাদ করিয়া প্রস্থান করিলেন।

শঙ্কর সনন্দন প্রভৃতিকে ভারতবর্ষের কৃত্রিম তপোবনের কথা
বলিলেন—ঐ তপোবনগুলি প্রচ্ছন্ন বৌদ্ধদিগের আবাসস্থল।
সনন্দনকে একাকী প্রথমে অগ্রসর হইতে নির্দেশ দিয়া শঙ্কর পশ্চাৎ
যাইবেন বলিয়া প্রস্থান করিলেন।

চতুর্থ গর্ভাঙ্ক

প্রচ্ছন্ন বৌদ্ধাশ্রম। বুদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিক ও শিষ্যগণ উপবিষ্ট।
কাপালিকের বশীকরণবিদ্যার বহুব দেখিয়া শিষ্যগণ বিস্মিত ও
আনন্দিত। একটি অস্থধ্যাম্পথ্যা কুমারীকে পর্য্যন্ত বশীভূত করিয়া
আনিয়াছেন। শিষ্য গুরুর জন্ত ‘ফুলশয্যা’ প্রস্তুত করিয়া রাখিয়াছেন
—বিহার করিলেই শিষ্য সমুদ্র। কাপালিক বুদ্ধ—অশীতিবৎসব
বয়ঃক্রম। যৌবন লাভ করিবাব জন্ত তিনি উপযু্যপরি একপক্ষ
বালকের হৃদপিণ্ডে প্রস্তুত সুরা পান করিয়াছেন, কিন্তু সফলকাম
হন নাই। শিষ্যকে নির্দেশ করিলেন—‘আজ যে যমজ শিশু তাদের
মাতার সতিত স্থানীত হইয়াছে, তাদের চক্ষের উন্মেষ শোণিতে সুরা
প্রস্তুত করিয়া পান করিবে দেখি—যদি সবল হইবে।’ শিষ্য ‘চণ্ডালেব
হৃদপিণ্ডে-প্রস্তুত’ সুরা পান করিতে অমুরোধ করিলেন এবং
জানাইলেন—‘কুমারীর আলিঙ্গন-তৃণা দিন দিন বড়ই প্রবল হইয়াছে।’

গুরুর আদেশে শিষ্যের বাণবী-সঙ্কেতে দুইজন স্ত্রীলোক একটি
কুমারীকে লইয়া প্রবেশ করিল। নর্ত্তক-নর্ত্তকী আসিল যুগলে
যুগলে এবং নৃত্যগীত আবৃত্তি করিল। “নৃত্যগীত চলিতেছে এমন
সময়ে মাতার সতিত যমজশিশু ও চণ্ডাল বালককে লইয়া শিষ্যের
পুনঃপ্রবেশ” ঘটিল। মাতাকে সুরা পান করাইয়া আদেশ করা হইল

—‘দুই ছুরিকা দ্বারা দুই শিশুর বক্ষঃ বিদীর্ণ করো।’ কাপালিক ওদিকে কুমারীকে আকর্ষণ করিতে উদ্যত। কুমারী ‘মহাদেব রক্ষা করো’ বলিয়া চীৎকার করিতেই প্রবেশ করিলেন সনন্দন। সনন্দনকে কাপালিক বন্ধন করিতে আদেশ দিলেন। তৎক্ষণাৎ—
 “শিষ্যগণসহ শঙ্করাচার্যের প্রবেশ” হইল। কমণ্ডলু হইতে জল নিক্ষেপ করিয়া শঙ্করাচার্য সকলকে নিষ্পন্দ করিয়া ফেলিলেন।
 (অলৌকিক শক্তি নং ৩) সেই সময়েই। সসৈন্তে সুধম্মারাজার সেনাপতি প্রবেশ করিলেন—এবং শঙ্করের আদেশে রাজসৈন্তগণ কাপালিক ও শিষ্যদের বন্ধন করিয়া লইয়া গেলেন। শঙ্কর ও শিষ্যগণ—‘শিব-মহিমা’ গান আবৃত্ত করিলেন।

পঞ্চম গর্ভাঙ্ক

কুমারিলভট্টের আশ্রম। তুষানলে তত্ত্বত্যাগাভিলাষী তুণ্যমঞ্চোপদি উপবিষ্ট কুমারিল ভট্ট, সম্মুখে প্রভাকর প্রভৃতি শিষ্যগণ। কুমারিল বিদায় চাহিতেই প্রভাকর বাকুলচিত্তে গুরুকে ক্ষান্ত করিতে চেষ্টা করিলেন। কুমারিল শিষ্যদেব অভয় দিলেন—কস্মকালং বিলুপ্ত হইবে না—‘বেদবিদী উদ্ধাব কারণ হইয়াছে মহান্ উদ্ভব’। কুমারিল তাঁহার পাপেব কথাও ব্যক্ত করিলেন—বৌদ্ধগণে ছলনা করিতেই যৌবনে বৌদ্ধ গুরুর শিষ্যত্ব গ্রহণ করিয়াছিলেন গুরু বৌদ্ধ-তত্ত্ব অবগত হইবার জন্তই। ক্রমে পাপানলে দেহ পুড়িতে লাগিল। কুমারিল ‘কই প্রভু এখনও তো দয়া হ’ল না’ বলিয়া আক্ষেপ করিতেই শিষ্যগণসহ শঙ্করাচার্য প্রবেশ করিলেন। শঙ্কর যোগবলে কুমারিলকে যৌবন প্রদান করিতে ইচ্ছুক হইলেন, কিন্তু কুমারিল মহাপ্রস্থানেই অধিকতর উৎসুক। তবে, কস্মযোগে-সম’হিত মণ্ডনকে পরাজয় করিতে শঙ্করকে অমরোপ করিলেন। শঙ্করের প্রশ্নের উত্তরে

কুমারিল মণ্ডনের আগ্রহে ও মতবাদের পবিচয় দিলেন সবিস্তাবে।
শেষে সকলেই শিব-গীত আবৃত্তি করিলেন।

ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ : ପ୍ରଥମ ଗର୍ଭାଙ୍କ

বনপথ। উভয় পার্শ্বে তাল নাবিকল ও গর্জ্জুল বৃক্ষশ্রেণী। কাতান
 চক্রে জটিল শিউলি ব প্রবেশ। তাঁহাব অদ্ভুত ক্ষমতা। তাঁহাব
 আদেশে গাছ মাথা নত করে। বৃক্ষবাচার্য্য প্রবেশ করিয়া শিউলি ব
 ক্ষমতা দেখিয়া বিস্মিত এবং বিছাটি লাভ কবিরাব জন্ত উৎসাহী
 হইলেন। শিউলিকে 'প্রভু' বলিয়া, ২. স্বাধীন কবিতাই নে খুব একচোট
 প্রাক্কন এবং লৌক সন্ন্যাসীদের কয়েক জাত লইল। বাক্ষণেন গ্রন্থি
 হাচার এবং বৌদ্ধদের অন্যান্য বসন বর্ণনায় সে পঞ্চমুখ। শেষে
 'কবিরাব' শব্দটি তাঁহাকে ছাপল ব'লিয়া দিল। তাঁহাব ধবে
 — 'বাব' বলবার হানে, ৩৩ য. ৩. 'বোড়ে'। 'ব'টি 'কবিরাকে' মত
 'ব' নাজি হইল।

দ্বিতীয় গর্ভাঙ্ক

[illegible]

করাইয়া দিলেও, মগুন কর্মফলের প্রত্যক্ষ সঙ্কে বহুতা করিয়া চলিলেন। উভয়ভারতী রহস্যলাপের দিকে টানিতে চেষ্টা করিলেও মগুনের ভগবান জৈমিনীর বঁক গেল না। কর্মফল প্রত্যক্ষ—‘মগুনমিশ্রের হস্তধারণ পূর্বক টানিয়া লইয়া উভয়ভারতীর প্রস্থান’ পর্যন্ত মগুনমিশ্রের মুখে ছিল।

তৃতীয় গর্তাঙ্ক

শিউলি-পল্লীর অপরাংশ। শিউলিনী পুরুষোকে কাতর ও বিগনা। ঘর তাহার ‘বন পারা’। শঙ্করকে লইয়া শিউলি প্রবেশ করিলে শঙ্কর শিউলিনীকে ‘মা’ বলিয়া সম্বোধন করিল। প্রতিবেশিনীরা স্বগতোক্তি ‘আন জানাইল—‘মা’ বাক্যিতে মাগীর পরাণটা জুড়ুলো!’ শিউলি বালকগণও আসিয়া জুটিল—‘দুই চারিটি কথা বলিয়াই ‘গীত’ আরম্ভ করিল। জনৈক পণ্ডিত মগুন মিশ্রের নির্দেশে শিউলিপাডায় নীলজবা খুঁজিতে আসিয়াছিলেন, সন্ন্যাসী-বালককে দেখিয়া তিনি কোতুহলী হইয়া উঠিলেন—অবশ্য প্রস্থানও করিলেন ‘রহস্যটা’ দেখিবার জন্ত।

চতুর্থ গর্তাঙ্ক

শঙ্করাচার্যের আশ্রম শঙ্করাচার্য ও সনন্দন। সনন্দন জানাইলেন—অজ্ঞ মগুনের পিতৃশ্রদ্ধ—দারবানেরা সন্ন্যাসীদের প্রবেশ করিতে দিবে না।—গৃহে শব থাকায় যেমন কার্য্য পণ্ড হয় সন্ন্যাসীর আগমনেও একই বিষয়! শঙ্কর মগুন মিশ্রের গৃহে প্রবেশ করিবার উপায় স্থির করিলেন—মগুলের গৃহপার্শ্বের নারিকেল তরু মস্তকে ধারণ করিয়া তাহাকে গৃহপ্রাঙ্গণে স্থাপন করিবে। (অলৌকিক শক্তি মং ৪)। সনন্দনের মনে নতুন ধারণা জন্ম লইয়াছে “মীমাংসা সম্ভব নহে তর্কবলে

কভু!”...প্রত্যেক দর্শন ঋষি বিরচিত কিন্তু দর্শন পরস্পর বিরোধী।” এই দার্শনিক বিরোধে তাহার অন্তর আকুল, মনে সন্দেহ—‘প্রত্যক্ষ কিরূপে হবে সত্যের মূর্তি!’ শঙ্কর সনন্দনের সন্দেহ নিরসনের চেষ্টা করিলেন—তাকে সত্য নিরূপিত হয় না, স্বীকারও কবিলেন। শঙ্কর তখন বিমল অদ্বৈতপন্থা এবং বেদার্থের মর্ম—‘অস্তি ভাতি প্রিয়’—মহাবাক্যের তাৎপর্য বুঝাইলেন। সনন্দন প্রশ্ন করিতে ছাড়িলেন না—‘তিনি আগি দ্বৈত বোধ, অদ্বৈত কিরূপে?’ শঙ্করও উত্তর দিলেন—(তবে খাটি ব্রহ্ম হুত্রেব উত্তর নহে)—‘প্রিয় জানে এক জ্ঞান জন্মে ব্রহ্ম সনে।’ ‘এই প্রিয় জ্ঞানে ক্ষুদ্র অহম বিনাশ—ক্ষুদ্র ত্যজিয়া হয় অসীম অহম।’ তখনই—সোহং ভাব। সনন্দন তবু প্রশ্ন করিলেন—‘তবে কেন আমি সবে দেন কার্য্যভাব।’ শঙ্কর মায়াব প্রভাব সম্বন্ধে বক্তৃতা করিয়া সৎ এবং অসৎ কার্য্যের ফলশ্রুতি শুনাইয়া সনন্দনকে নিবস্ত কবিলেন।

পঞ্চম গর্তাঙ্ক

উগ্র ভৈরব (জৈনিক কাপালিক) ও গণপতিব বশীকরণ সম্বন্ধে আলাপ আলোচনা। মহামায়াকে হাত করিবার জন্ত উভয়ের চেষ্টা। মহামায়াকে কেহই চিনিতে পাবিল না। তাঁহার হেমালিপূর্ণ কথাও বুঝিতে পাবিল না। উগ্রভৈরব মহামায়ার সহিত প্রেম করিতে চাহিলেন। সন্ত হইল—উগ্রভৈরব শঙ্করাচার্য্যকে বধ করিবে এবং তাঁহার শাস্ত প্রচাৰ কবিবে। মহামায়ার সখীরা—অবিচ্ছিন্ন মহাচরীগণও প্রবেশ করিয়া গেল গাহিলেন—‘হেহে হসে কাহে বসে মন্মোহিনী মন মজা’।’

ষষ্ঠ গভীৰ্ণ

মগুনমিশ্ৰেব কক্ষ। পিতৃশ্রাদ্ধোত্তম মগুনমিশ্ৰ ও পুৰোহিত। “মহসা নতশিব নাবিকেল বৃক্ষ হইতে মুণ্ডিত মস্তক ও কহ্মাধারী শঙ্কবাচাৰ্য্যেব অবতৰণ।” (অতি প্ৰাকৃত ঘটনা নং ৯)। শঙ্কব ক্ৰুদ্ধ মগুনমিশ্ৰেব সহিত ব্যঙ্গ পৰিহাস কবিতা কথাব উত্তৰ দিতে লাগিলেন। কথা কাটাকাটি হইল প্ৰচুৰ। শেষ পৰ্য্যন্ত শঙ্কব তৰ্কবুদ্ধেব প্ৰাৰ্থনা কবিলেন। মগুন নিজেব খ্যাতিবাদ কবিতা বিবাদে প্ৰস্তুত হইলেন—তবে উপবৃদ্ধ মধ্যস্থ চাওয়া হইল। পণ হইল, পবাজিত হইলে পবাজিত বিজয়ীব একে আন্ত্ৰেব আশ্ৰম গ্ৰহণ কবিবেন। শঙ্কব মধ্যস্থ নিৰ্ব্বাচন কবিলেন উভয় ভাবতীকে।

সপ্তম গভীৰ্ণ

বনপথ। দুইজন পণ্ডিতেব প্ৰবেশ। মগুন পবাজিত হইবেন কি শঙ্কব পবাজিত হইবেন ইহাই ভাবনাৰ বিষয়। কন্মকাণ্ড এৰং জ্ঞানকাণ্ডেব বিবাদেব ফল কি দাঁড়াইবে ইহাই দুৰ্ভাবনা। উভাদেব আলাপেব মধ্যেই শিউলি ও শিউলিনীৰ প্ৰবেশ—তাহাবা চাদাক (শঙ্কবকে) খুঁজিতে বাহিব হইয়াছে। পণ্ডিতবা ততিবৃত্তান্ত শুনিয়া উভাদেব পণ দেখাইয়া লইয় চ'লল।

অষ্টম গভীৰ্ণ

মগুন মিশ্ৰেব বাটিব বিচাৰমণ্ডল। মগুনমিশ্ৰ শঙ্কবাচাৰ্য্য ও পণ্ডিতগণ এবং কৃষ্ণাব অত্যন্তৰ উভয়ভাবতী। মগুন কণ্ঠেব নীলাক্ষ দগিহুইয়াই পবাজয় উপাৰ্জন কবিতাছেন। স্বাক্ষৰ কবিলেন—‘সামান্য ম'নব তুমি নও।’ শঙ্কবও মগুনেব প্ৰশংসাব পঞ্চমুখ হইলেন—‘কিছু মগুনেব পবাজয়েব কাৰণ নিৰ্দেশ কবিতাে কহিলে—‘জ্ঞান দীপ্ত নহে কদাচন বৈবাগ্য না কবিলে আশয়া।’ বৈবাগ্যেব অমোখ

প্রতাপ বিবেক আশ্রমে 'হম স্বার্থ বিদূরিত, করে সত্য প্রত্যক্ষ অন্তরে'। শঙ্কর স্বরূপ-দর্শন সম্বন্ধে বক্তৃতা কবিলে মণ্ডন শঙ্করকে 'গুরু' বলিয়া স্বীকার করিলেন।

তখনই প্রবেশ করিলেন দ্বিতীয় পণ্ডিত—তাঁহার উদ্দেশ্য শঙ্করকে সামান্ত মানুষ প্রতিপন্ন করা। মণ্ডন তাঁহার কথায় কর্ণপাত করিলেন না—অদ্বৈতজ্ঞান প্রার্থনা কবিলেন। শঙ্করাচার্য্য প্রথমেই গুরুবাক্যে বিশ্বাস কবিতে বলিলেন—কাবণ গুরুবাক্যে বিশ্বাস ছাড়া 'তত্ত্বমসি' মহাবাক্যেব ধারণা অসম্ভব।

শিউলি ও শিউলিনীকে লইয়া প্রথম পণ্ডিত প্রবেশ কবিলেন। শিউলিনী বাৎসল্যে গলিত—ঝাল-টকেব ডাল খাওয়াইতে উত্তত হইল। শঙ্করকে স্পর্শ কবিতেই উভয়েবই অদ্বৈত-চেতনা দেখা দিল। শিউলি ও শিউলিনীব ছোট মুখে বড় কথা শোনা গেল। শঙ্কবেব ধারণা—উঁহাবা হব-পার্ব্বতী ছাড়া আব কেহই নহেন। প্রথম পণ্ডিত শঙ্কবেব কাছে ক্ষমা ভিক্ষা কবিলেন। সকলে শঙ্করকে সাষ্টাঙ্গে প্রণাম কবিলে শঙ্কর মণ্ডন মিশ্রকে লইয়া প্রস্থানোচ্চোগ করিলেন।

উভয়ভাবতী প্রবেশ কবিয়া দিলেন বাধা। জ্ঞানী স্বামীব অর্দ্ধাঙ্গ ; অতএব জ্ঞানীকে পবাজিত না কবিলে স্বামীব সম্পূর্ণ পবাজয় ঘটিতে পাবে না। উভয়ভাবতী তর্কবুদ্ধে শঙ্করকে আহ্বান করিলেন। কামশাস্ত্রেব আলোচনা উঠিতেই শঙ্কর একমাস সময় চাহিলেন এবং প্রস্থান কবিলেন।

চতুর্থ অঙ্ক : প্রথম গর্ভাঙ্ক

পর্বতশৃঙ্গ। শঙ্করাচার্য্য, সনন্দন, শান্তিবাম প্রভৃতি শিষ্যগণ সমুপবিষ্ট। শঙ্করাচার্য্যেব ভাবনা—'সন্ন্যাস-আশ্রম মণ্ডন না কবিলে গ্রহণ, জ্ঞানকাণ্ড হবে না প্রচাব।' কিন্তু 'মহাবিদ্ব মণ্ডনগৃহিণীরূপে

দেবী সরস্বতী।’ শিষ্যদের কাছে নিজ অভিপ্রায় ব্যক্ত করিলেন—
 ‘করি পরকার আশ্রয় গ্রহণ কামনা করিয়ে অর্জন; পরাজিব
 মগ্ন-পত্নীরে।’ নেপথ্যে দৃষ্টিপাত করিয়া ষোড়শদৃষ্টিতে দেখিলেন—
 (অলৌকিক শক্তি নং ৫) মৃগয়া করিতে আসিয়া কোন এক নরপতি
 তল্লভাগ করিয়াছেন,—এবং সঙ্কল্প করিলেন ‘ওই দেহে এখনি
 পশিব।...মাসান্তে এ দেহে পুনঃ করিব প্রবেশ।’ (অতিপ্রাকৃত
 ঘটনা নং ১০)। সনন্দন আশঙ্কা প্রকাশ করিলেন—‘পশি পরকার
 —ষোগিশ্রেষ্ঠ যীননাথ মুগ্ধ হন তায়’। শঙ্কর ব্রজধামে ক্রমলীলা
 দৃষ্টান্ত দিয়া তাঁহাকে শাস্ত করিলেন।

সনন্দন আবার একটি কথা নিবেদন করিলেন—কামচর্চা
 কামআলাপন জন্ম সংস্কার—‘বহু জন্ম গ্রহণের হেতু তায় হয়।’ শঙ্কর
 সনন্দনের কথার সত্যতা স্বীকার করিলেন এবং তাঁহাকে আশ্বস্তও
 করিলেন এই বলিয়া—‘দেবপ্রয়োজনে মম ধবা আগমন.....যদি
 পশি পরকার সংস্কার পবেশ আমার, বুঝিব অন্তরে.....মতি
 যথোচিত মহামায়া-ভুলনা প্রভাবে।’ শিষ্যদিগকে চিন্তা দূর করিতে
 বলিয়া শঙ্কর পর্বত-গচ্ছব অভিমুখে প্রস্থান করিলেন।

দ্বিতীয় গর্ভাঙ্ক

বনস্থলী। সজ্জিত চিতা-পার্শ্বে অনেক নৃপতির মৃতদেহ। উভয়
 পার্শ্বে সরমা, অস্থালিকা প্রভৃতি বাণীগণ; সমুপে মন্ত্রী, ব্রাহ্মণ ভূত্যাদি।
 —বাণী সরমা সহমরণে বাহিতে ক্লতসঙ্করা। অগ্ন্যত্র বাণী, মন্ত্রী প্রভৃতি
 শোকে মর্মান্বিত। শবদেহ চিতায় তুলিবার উদ্যোগ করিতেছ মন্ত্রী
 দেখাইলেন—‘মহারাজ যেন চক্ষু উন্মীলন কচ্ছেন।’ ‘বাজ্রদেহে শঙ্কর’
 বলিয়া উঠিলেন—‘একি কোথায় আমি—এরা কে?’ এমন সময়
 মৃতরাজার প্রেতান্না প্রবেশ করিল। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১০)।

বাজা-শঙ্কর প্রেতাঙ্গাকে বর্জিয়া দিলেন—‘এ দেহে আর তোমার অধিকার নেই।’ প্রেতাঙ্গাকে বিদায় দিয়া শঙ্কর প্রেমঙ্গলীদেব লইয়া গৃহে গমন কবিত্তে উদ্ভূত হইলেন; উপবেশন করিলেন এবং কিছু পরেই গাত্ৰোত্থান করিলেন। বাণী অঙ্গালিকার সন্দেহ হইল—এ ‘কি। কোন প্রেত আশ্রয় কবেছে?’

তৃতীয় গর্ভাঙ্ক

শঙ্করাচার্য্যের বাটীর সম্মুখ। জগন্নাথ ও মহামায়া একই ধবণেব কথা। জগন্নাথ বিশিষ্টাব দুঃখে খুবই কাতর। ‘মবিনাব আগে একবার ক্ষুদে দাদাকে আন! যায না?’—এই জন্তেই সে ভূত হইতে চায়।—তাঁহার কামনা—‘ক্ষুদে দাদাকে এনে মাগীকে দেখাবো।’ জগন্নাথের ঐকান্তিক প্রেরণ দেখিয়া মহামায়া স্বীকার কবিত্তে বাধ্য হইলেন—‘তুমি মুক্তাঙ্গা, তোমার উপর আর আমার অধিকার নাই।’ জগন্নাথ মহামায়াব কথা বুঝিতে পারিল না। তাঁহার বাগ হইল—‘তোব ছেঁদো কথা কে বুঝবে বল?’

বিশিষ্ট প্রবেশ কবিলেন। মহামায়াব আসল পরিচয় তিনি স্বপ্নে পাইয়া গেছেন—শঙ্করের অর্দ্ধাঙ্গ। বিশিষ্টা নিশ্চিতভাবে জানিলেন দেব-দেব তাঁহার জ্যেষ্ঠেব জন্ম গ্রহণ কবিয়াছেন। তাঁহার তৃতীয় চক্ষু উন্মীলিত হইল—রাজ্য জবা দিয়া মহামায়াকে সাজাইবাব সাধ পূর্ণ কবিত্তে উভয়েই ‘যবেব মধ্যে চলিমা’ গেলেন।

চতুর্থ গর্ভাঙ্ক

অমরক বাজার অস্ত্র-পুৰ-সংলগ্ন উপবন। অমরক-রাজ-দেহান্ত্রিত শঙ্করাচার্য্য। শঙ্কর স্বরূপ উপলব্ধি করিতে আত্মনিমগ্ন। সরমা, অঙ্গালিকা প্রভৃতি বাণীগণেব বস্ত্রস সহকাৰে প্রবেশ। শঙ্করেব

ধাকিয়া ধাকিয়া মন বিকল হইয়া পড়িতে লাগিল। রাণীয়া ভাবিত হইয়া মন্ত্রীকে ডাকিয়া পাঠাইলেন। মন্ত্রী প্রবেশ করিয়া বাশীর্বাদ করিলেন। মন্ত্রীর প্রশ্নে সরমা খুলিয়াই বলিলেন—‘মন ইনি পূর্ব নৃপবর।যদিচ বিলাসে মগ্ন দিবস যামিনী, রত্নরস কোতুক-কলাপে রত, কিন্তু কোন আসক্তি হেরিনে কত্।’ আরো অনেক সন্দেহ-কারণ ব্যক্ত করিলেন এবং অনেকটা ধরিয়াও ফেলিলেন—‘বুঝি যতীশ্বর কোন মহাশয় পশি মৃত নৃপতির কায়, ভোগ ইচ্ছা করেন থগুন।’ মন্ত্রী তাহার মন্তনা-লব্ধ ব্যবহার কথা রাণীকে জানাইলেন—চারিদিকে দূত পাঠাইয়াছেন, শবদেহ দণ্ড করিবার জন্ত। প্রতি শবদেহের মূল্য ঘোষণা করা হইয়াছে শতমুদ্রা; আর যোগীর শবদেহের মূল্য সহস্র মুদ্রা। —যোগিপুরুষদের রাজপুত্র আসাও বন্ধ করিয়া দেওয়া হইয়াছে।

পঞ্চম গর্তাঙ্ক

নগরপ্রান্তে পথিপার্শ্বস্থ বটরক্ষতল। শাস্তিরাম প্রভৃতি শঙ্করাচার্যের শিষ্যগণ।—সেখানে গণপতির প্রবেশ ঘটিল। আলাপে গণপতির অভিজ্ঞতা বাহিব হইয়া পড়িল—“কোথাও কিছু নেই, বুঝলে? সব ফক্কিকারী! বুদ্ধির জোরে যে যা করে খায়।” গণপতির কথায় আরো জানা গেল যে, এক একটা মড়া একশো টাকা, সন্ন্যাসীর শবের মূল্য হাজার টাকা, অর্থাৎ কোন বিচক্ষণ ব্যক্তি নিশ্চয়ই অজুমান করিয়াছেন—রাজদেহে কোন মহাপুরুষ প্রবেশ করিয়াছেন। সনন্দন প্রভৃতি বিপদের আশঙ্কা বুঝিয়া প্রস্থান করিলেন। গণপতি উগ্রভৈরবকে দেখিয়া ডাক দিলেন, নিজের পরিচয়াদি দিলেন এবং জানাইলেন, এইখানেই শঙ্করাচার্য কোথায় আছে। উগ্রভৈরব গণপতিকে একটি ফুল ও মস্তকে

সিন্দূরের টিপ দিয়া রাণীর কাছে পাঠাইলেন। নির্দেশও দিলেন—
ফুলটি নাকে শোঁকাইলেই রাজা রাণীদের বশীভূত হইবেন — এবং
রাজদেহ ত্যাগ করিয়া যোগী নিজ শরীরে যাইতে পারিবে না।

সনন্দন, শান্তিরাম ও শিষ্যগণ প্রবেশ করিলেন — তাঁহারা
গুরুদেবের যুক্তির কোন উপায়ই করিতে পারেন নাই। শেষ
পর্যন্ত গুরুকেই উপায় উদ্ভাবন করিতে প্রার্থনা করিলেন।

তখনই মহামায়া প্রবেশ করিলেন — গীত-মুখে। সনন্দন
বুঝিল সামান্য রমণী নয়। পরিচয় চাহিতেই মহামায়া বলিলেন
— ‘তোমাদের মা!’ মহামায়া উপায় উদ্ভাবন করিয়া দিলেন —
শিষ্যদের গায়ক ও যন্ত্রী সাজাইয়া দিলেন। মহামায়া কাছে যজ্ঞবিদ্যা
লাভ করিবার জন্ত সকলেই তাঁহার সহিত প্রস্থান করিলেন।

যষ্ঠ গর্তাঙ্ক

অমরক রাজার বিলাস-গৃহ। সরমা ও অম্বালিকা। সরমাব
আপত্তি সত্ত্বেও ফুল শোঁকানোই স্থির হইল। দেহাশ্রিত
শঙ্করাচার্য প্রবেশ করিলেন — সংসারের স্বপ্নময়তা সম্বন্ধে কহুতা
করিতে করিতে। বাণী সরমা ফুলটি শঙ্করাচার্যকে আত্মাণ করিতে
দিলেন; শঙ্কর ফুল আত্মাণ করিলেন — ভাবান্তরও হইল, — সংসারকে
পুঙ্খ মনে হইল! — ধারণা জন্মিল “ভোগমাত্র সারবস্তু মানব
জীবনে।”

নেপথ্যে সঙ্গীতধ্বনি উঠিল — ক্রমে উল্লসিতরব প্রেরিত অবিচ্ছিন্ন
সঙ্গিনীগণ প্রবেশ করিল ও নৃত্য-গীত আরম্ভ করিল। দেখিতে
না দেখিতে ‘বিদ্যাসঙ্গিনীগণসহ মহামায়া ও যজ্ঞহস্তে সনন্দন শান্তিরাম
প্রভৃতি শঙ্করাচার্যের শিষ্যগণ প্রবেশ করিলেন এবং — গীত আরম্ভ
করিলেন, কণ্ঠে কবিতা’.....ইত্যাদি। শঙ্কর প্রকৃতিস্থ হইলেন।

মহামায়া অবিষ্টাকে নিজের দেহে গিশাইয়া লইলেন। (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ১১)। শব্দর ক্রমে মূলধার হইতে শক্তিকে সহস্রাবে তুলিয়া বট্পদ্ম ভেদ করিয়া ব্রহ্মবজ্রপথে বহির্গত হইলেন। —রাগেরা বিলাপ করিতে লাগিলেন।

সপ্তম গভার্জ

মণ্ডনমিশ্রের বাটী। মণ্ডনমিশ্র অন্তর্দ্বন্দ্ব আকুল। যাহা তিনি আগে সত্য জ্ঞান করিতেন, আক তাহাব কাছে তাহা প্রপঞ্চ কেবল। উভয়ভাবতী প্রবেশ করিয়া প্রস্তাব কবিলেন — ‘এস, যেমন তিলাম তেমনি থাকি।’ মণ্ডন অন্তর্দ্বন্দ্বের কথা ব্যক্ত কবিলেন। উভয়ভাবতী বিচ্ছেদ অবিচ্ছেদ তত্ত্বের আলোচনা কবিলেন। — শঙ্কবাচার্য্য প্রবেশ করিতেই উভয়ভাবতী পবাক্ষয় স্বীকার কবিলেন। উভয়ভাবতীকে মঠবাসিনী হইতে শঙ্কর অমুখোদয় কবিলেন — উভয়ভাবতী কহিলেন — “তোমার ইচ্ছা কদাচ অপূর্ণ থাকিব না।”

মণ্ডন মিশ্র বাকুল চিত্তে উভয়ভাবতীর পবিচয় জিজ্ঞাসা কবিলে ভাবতী নিজের দেবী সন্তাকে প্রকাশ কবিলেন। তিনি চতুর্মুখ-অভিশপ্তা সম্বন্ধী। উভয়ভাবতী অস্বর্তিত হইলেন। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১২)। —মণ্ডনের নাম পর্ববর্তিত হইল—সুবেশ্বর। শঙ্করের প্রসাদে মণ্ডন দেখিলেন — উভয়ভাবতী — শ্বেতশতদলবাসিনী — শ্বেতপদ্মাসনে বিবাজিত। পট পবিবর্তন হইল। দেখা গেল— কমল-বনে সম্বন্ধী এবং কলাবিষ্টাগণের গীত হইতেছে। — (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ১৩)।

পঞ্চম অঙ্ক : প্রথম গর্ভাঙ্ক

পল্লী-প্রান্তস্থ পথ। ক্রীড়ারত নালকগণ 'হাবা'কেই সকলে বুড়া কবিত্তে চাহে—হাবা নাকি অতি হাবা, হাবার হাত হইতে সকলে পাবা। ক'ডিম্বা খায়—উছাকে নাবন্য কবে, তবু সে কিছু বলে না। হাবা প্রবেশ কবিত্তেই তাহার হস্ত হইতে পাবার লইয়া দ্বিতীয় নালক বাতীত সকলেই আহাব কবিল এবং ক্রীড়া ও গীত আরম্ভ কবিল। হাবান বাবা ও মা—প্রভাকব ও প্রভাকর-পত্নী, প্রবেশ কবিলেন। মা পুত্রের দুর্দশা দেখিয়া ব্যাকুল হইলেন, কিন্তু প্রভাকব উদাসীন। জনৈক প্রতিবেশী আসিয়া বলিল—'প্রভাকব, এই দিক দিগেই মহাপুরুষ যাবেন ছেলেটাকে পামে ফেলে দাও।' দেখিতে দেখিতে শঙ্কবাচার্য্য, সনন্দন, মণ্ডন 'মণ্ড', তানন্দগিবি, চিংমুখ, ভোটিকাচার্য্য, শাস্ত্রিবাম প্রভৃতি শিষ্যগণ প্রবেশ কবিলেন। শঙ্কবাচার্য্য দেখিয়াই বুঝিতে পারিলেন—'হেথায় নিশ্চয়ই কোন মহাপুরুষ অবস্থান করিছে।' প্রভাকব তাবাকে শঙ্কবাচার্য্যের পদপ্রান্তে বস্কা কবিয়া হাবান প্রকৃত্তন বর্ণনা কবিলেন—। শঙ্কবাচার্য্য হাবার মস্তকে হস্তার্পণ কবিত্তেই তাবা অঙ্গপরিচয় দিতে সংক্লান্ত বলিতে আরম্ভ কবিল এবং ছোট পাঁচটা একটি একটা বস্তু গণ্য বলিল যে, সে শঙ্ক আত্মা ইত্যাদি। বস্তুতত্ত্ব করণে আমলকী ফলের ছায়া হাবান হস্তগত দেখিয় শঙ্কর তাহার নাম দিলেন হস্তামলক এবং তাহাকে সজ্জী কবিত্তে চাভিলেন। প্রভাকব পত্নী মায়েব ব্যাকুলতায় আক্ষেপ কবিলে শঙ্কব অত্যন্ত ঘটনা বিবৃত কবিয়া প্রশংসা কবিলেন যে শিশুটির মৃত দেহে একটি মহাপুরুষের আত্মা যমুনা তীর হইতে প্রবেশ কবিয়া ছিল। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১৪)। প্রভাকব পত্নীকে সাহসনা দিয়া পুত্রকে শঙ্কবাচার্য্যের পদে সমপণ কবিয়া গৃহে ফিবিয়া গেলেন। শঙ্কবাচার্য্য তখন শিষ্যদের ভাষ্যের প্রশংসা কবিত্তে

নাগিলেন এবং সুরেশ্বরের ভাবী জন্মের গতি-রূপ যে “বাচস্পতি
মিশ্র” তাহা ব্যক্ত করিলেন। (অলৌকিক শক্তি নং ৬)।

দ্বিতীয় গভার্ণর

পর্বতোপরি কাপালিকের আশ্রমের নিকটবর্তী বনে
শঙ্করাচার্য্য। শান্তিরাম আসিয়া একটি অতি জটিল প্রশ্ন তুলিল
—অদ্বিতীয় সচ্চিদানন্দ এক ব্রহ্মই বিদ্যমান আর সকলই মায়া—
এই মতের সঙ্গে দেবদেবী নোডাছুড়ি নদনদী সব কিছুকেই
যুক্তিদাতা বলিয়া স্তব রচনা কবার সঙ্গতি কোথায়? তারপর
বৈষ্ণব-শাক্ত-শৈব সকল সম্প্রদায়ের উপাসকদের তর্কে পরাজিত
করাই বা কেন? —শঙ্করাচার্য্য পূজা স্তব যাগযজ্ঞের প্রয়োজনীয়তা
সম্বন্ধে পক্ষে যুক্তি দিলেন — ‘যতদিন দেহবুদ্ধি রয়’.....ততদিন
প্রয়োজনীয়তা আছে।.....উপাস্ত বস্তুতে প্রিয়জ্ঞান হয় — ‘ধ্যান-
মুগ্ধ অহর্নিশি বহে, তারপর উপাস্য সহিত হেরে অভেদ আপনি।’
আর হীনবুদ্ধি নরের বিদ্বাদস্ত দূর করিতেই তর্কের প্রয়োজন।
শান্তিরাম কথার ভিতরে প্রবেশ করিতে না পাবিয়া প্রশ্ন করিলেন
‘—মন পর্য্যন্ত বুঝতে পারি, তারপর আমার স্ব-স্বরূপ আবাব কি?’
শঙ্কর উহাকেই প্রশ্ন করিয়া বসিলেন — ‘কার মন বল দেখি?’
ইহার পরে এ বিষয়ে আলোচনা আর চলিল না। শঙ্কর প্রশ্নটিকে
এড়াইয়া গেলেন — ‘সাধন করো, সমস্ত বুঝবে।’ শান্তিরাম সাধন-
ভজনের ব্যাপাবে থাকিতে চাহেন না। ‘তাঁহাব বিশ্বাস — গুরুব
রূপুই বড় কথা।’ তাঁহাব শেষ কথা — ‘যা কববাব করবেন।’
শান্তিরাম প্রশ্ন করিলেন — গুরুর রূপার উপরে সম্পূর্ণ নির্ভর
করিয়াই।

প্রবেশ করিল — কাপালিক উগ্রভৈরব। তাহার পস্থা অদ্বৈত

পছা নহে। ‘সিদ্ধাই-অর্জন’ তাহার কামনা। শঙ্করাচার্যের দ্বারাই সে সিদ্ধাই লাভ করিতে চাহে। শঙ্করাচার্যের কাছে তাহার প্রার্থনা—আপনি আমার মস্তক ভিক্ষা দিন। শঙ্কর সম্মত হইলেন এবং উগ্রতৈরবের আশ্রম-অভিযুখে প্রস্থান করিলেন।

গণপতি প্রবেশ করিল—সে কাপালিকের শত শত কুংসিং কর্ম করিয়া অতি বিরক্ত এবং ব্যাকুল। সেই বলিয়াছিল—সে গুরুদেবকে খোঁজে, ঠুঁকে বলি দিতে চায়……। গণপতি অহুতাপ করিল এবং শঙ্করশিষ্যদেব কাছে মার্জনাও চাহিল। গণপতির মনে পড়িল ‘আজ অমাবস্যা, আজ গুরুদেবকে বলি দেবার চেষ্টা পাবে!’ সনন্দন ও শাস্তিরাম মহাব্যাকুল হইয়া পড়িলেন তাঁহাদের তো জানাই আছে ‘তিনি দয়াময়, যে যা প্রার্থনা করে, তারই প্রার্থনা রক্ষা করেন।……উনি পরকার্যে মস্তক দিতেও প্রস্তুত হবেন!’ সকলেই কাপালিকের সন্মানে প্রস্থান করিলেন।

তৃতীয় গভীর্ণ

উগ্রতৈরবের আশ্রম। শঙ্করাচার্য ও উগ্রতৈরব। শঙ্করাচার্য মস্তক দেওয়ার জন্ত ধ্যানস্থ হইলেন। উগ্রতৈরব খড়্গ পূজা করিয়া খড়্গ গ্রহণ করিয়া প্রবেশ করিলেন। ‘জয় তৈরবজি’ বলিয়া খড়্গোত্তোলন করিতেই দ্রুতবেগে সনন্দন প্রবেশ করিল—এবং “গর্জন করিয়া সনন্দনের নৃসিংহমূর্তিতে প্রকাশ হইয়া কাপালিককে বিদীর্ণ করণ”। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১৩)। ক্রমে মণ্ডন মিশ্র, আনন্দগিরি, চিৎমুখ, শাস্তিরাম, হস্তামলক ও গণপতি প্রবেশ করিলেন। শঙ্কর নৃসিংহদেবের স্তব (বাংলায়) পড়িতে লাগিলেন। শঙ্কর নৃসিংহ-রূপী পদ্মপাদকে প্রকৃতিস্থ হইতে আদেশ দিলেন। গণপতি সাষ্টাঙ্গ হইয়া প্রণাম করিল এবং শঙ্করের মার্জনা ভিক্ষা

করিল। শঙ্কর গণপতিকৈ কমা ও উপদেশ দান করিলেন। (সকলেব প্রস্থান)।

চতুর্থ গভীর্ষ

কাপালিক-গুরু ক্রকচের আশ্রম। ক্রকচ, কামকলা ও কাপালিকগণ। ক্রকচ তাঁহার অভিপ্রায় ব্যক্ত করিলেন—আমাদের ক্রিয়াবলে সশিষ্য শঙ্কর ও সসৈন্য বাজা স্বধন্যাব বধসাধন করা সম্ভব আবশ্যক। কামকলা প্রস্তাব করিল ‘শঙ্করকে দলে টানিবার চেষ্টা করা যাউক।’ সে প্রতিশ্রুত হইল—শঙ্করকে সে বশীভূত করিবে ক্রকচ সসৈন্য স্বধন্যকে বাধা দিতে নাযা নদী প্রস্তুত করিবার আয়োজন করিতে লাগিলেন এবং সমস্ত তান্ত্রিক-সম্প্রদায়কে প্রস্তুত করিতে সঙ্কল্প করিলেন।

পঞ্চম গভীর্ষ

বটবৃক্ষতল। কামকলাব শাবণা—ক্রকচ মহুই জানেন, বসণাদ নহ অবগত নহে। ... তবে পুরুষ। নাবাব নিকট গোদেব দস্ত কিসেব। শঙ্করচাচার্যকে দেখিয়াই সে মাধুবীজলে বিস্তার করিতে প্রস্থান করিল।

প্রবেশ করিলেন শঙ্করচাচার্য। সাংখ্য পাণ্ডুল, নীমাংসক, ছায়া, বৈশেষিক প্রভৃতি দর্শন সম্প্রদায় পবাজিত। পরম্পরাসকও পরাজিত—একমাত্র অ-জিত আছে কাপালিক। প্রচুর বৌদ্ধদেব বিনাশ না করা সম্ভব শাস্তি নাই।

‘সঙ্গীগণসহ কামকলাব পুনঃ প্রবেশ’ ও ‘গীত’। কামকলা শঙ্করকে নাবী-সন্তোষেব জন্ত আমন্ত্রণ করিল। শঙ্কর অবিজ্ঞাপিনী কামকলাকে ‘জননী’ বলিয়া স্বাগত করিলেন এবং কমণ্ডলু হাতে বারি নিক্ষেপ করিলেন। (অলৌকিক শক্তি নং ৭) কাম-

কলার দোহে অগ্নিবর্ষণ হইতে লাগিল; কামকলা শঙ্করের কাছে আত্মসমর্পণ করিল এবং প্রতিজ্ঞাও করিল, 'তোমার শত্রুবিনাশে সচায় হব।' শঙ্কর তাহাকে কাপালিকেব ভৈবক পূজায় বাধা সৃষ্টি করিতে নিষেধ দিলেন। কামকলা প্রভৃতি প্রস্থান করিলে সনন্দন আসিয়া মায়ানদীর বাধাব কথা নিবেদন করিলেন। শঙ্কর তাঁহাকে আশ্বস্ত করিলেন।

ষষ্ঠ গভীর্ক

মন্দির-প্রাক্কন-মধ্যস্থিত হোমকুণ্ড। পূজাবত ক্রকচ—ক্রকচ রুদ্র-ভৈববেব পূজায় বত। তাহাব সঙ্কল্প—শত্রু বিনাশ। তখনই স্তমজ্জিতা কামকলা প্রবেশ করিল। ক্রকচ কামকলাব কপে বিমুগ্ধ হইয়া পড়িল।—সেইক্ষণেই শঙ্করাচার্য্য প্রবেশ করিয়া ডাকিলেন—“কাপালিক।” শঙ্কর নিজেব পরিচয় দিলেন এবং কাপালিককে অদ্বৈত পন্থা গঠন করিতে অথবা মৃত্যু বরণ করিতে প্রস্তুত হইতে বলিলেন। ক্রকচ শঙ্করকেই মৃত্যুর নিমিত্ত প্রস্তুত হইতে বলিলেন এবং আভিচারিক ক্রিয়া আশ্বস্ত করিলেন—হোমকুণ্ডে আহুতি প্রদান করিলেন। বিকটাগণ আবির্ভূত হইয়া নৃত্যগীত আবৃত্তি করিল। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ১৭)।

শঙ্কর মহাবিঘ্নকে আবাহন করিল—বিকটাগণ অস্তর্হিত হইল। শঙ্কর কাপালিককে দেখাইলেন—মঙ্গল বিফল। ক্রকচ আবাব আহুতি দিলেন—ভূতপ্রেতগণ আবির্ভূত হইল। শঙ্কর নন্দিকেশ্বরকে স্মরণ করিলেন ভূতপ্রেতগণ অস্তর্হিত হইল। ক্রকচ শেষ চেষ্টা করিলেন—ভৈবকে আহ্বান করিলেন। হোমকুণ্ডে হইতে ভৈবক আবির্ভূত হইল। ভৈবক কাপালিককেই তিরস্কার করিলেন এবং শেষে শূলাঘাতে হত্যা করিলেন। শঙ্কর ভৈবকেব নিকট দশসহস্র

কাপালিককে ভস্মসাৎ করিবার আজ্ঞা প্রার্থনা করিলেন। ভৈরব শিব-
আজ্ঞা শিরোধার্য করিয়া প্রলয়গ্নির কাছে আবেদন করিলেন—
'কাপালিকগণকে ভস্ম করো—প্রজ্বর বৌদ্ধদের ভস্ম করো—
কপটীচারীরা ভস্ম হোক।' ভৈরব অন্তর্হিত হইলেন।

শান্তিরাম প্রবেশ করিয়া সংবাদ দিলেন—'আশ্চর্য ঘটনা! মায়ী-
শ্রোতকে এক বিদ্যুৎবরুণী এক রমণী নিবারণ করিয়াছে...
কাপালিকগণকে—মহাঅগ্নি ভস্মসাৎ করিতেছে।' শঙ্কর তখন
কামরূপ যাইবার সঙ্কল্প ব্যক্ত করিলেন এবং সহসা সচকিত
হইয়া—'মা মা' কবিতা উঠিলেন। তাবপর শিষ্যকে নির্দেশ
দিলেন 'তোমরা সকলে মিলিত হ'বে অষ্টই কামরূপ অভিযুগে
অগ্রসর হও। আমি মাতৃদর্শনাস্তব তথায় উপস্থিত হবো।'।
শঙ্কর বাসবীয় দেহীকে স্বরণ করিলেন এবং গগনমার্গে প্রস্থান
করিলেন (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ১৭)

সপ্তম গর্ভাঙ্ক

শঙ্করাচার্যের বাটী। শয্যাশায়িতা বিশিষ্টার নিকট মহামায়া
ও জগন্নাথ।—বিশিষ্টার কণ্ঠাগত প্রাণ, শঙ্করকে দেখার জন্মই প্রাণ
বাহিব হইতেছিল না। শঙ্করের আগমন প্রতিক্রমেই কামনা করিয়া
তাহার সময় যাইতেছিল। জগন্নাথ অগত্যা মহামাযাকেই কড়া
কথা বলিয়া প্রাণের জ্বালা কমাইতে চেষ্টিত। শঙ্করকেও এক হাত না
লইয়া সে ছাড়িল না। বিশিষ্টা ব্যাকুল প্রাণে শঙ্করকে ডাকিতে
লুগিলেন। তখনই শঙ্কর শূন্য হইতে অরতরণ কবিলেন (অতি
প্রাকৃত ঘটনা নং ১৮) এবং মাকে বলিলেন—'এই যে মা—
আমি এসেছি।' জগন্নাথ শঙ্করকে স্নেহে-আনন্দে তিরস্কার কবিত্তে
লাগিলে মহামায়া তাহাকে লইয়া প্রস্থান কবিলেন।

বিশিষ্টা শঙ্করকে বলিলেন—‘বাবা, আমার সময় উপস্থিত, পুত্রের কার্য্য করো।’ শঙ্কর ‘শিবের স্তব’ পড়িতে আরম্ভ করিলেন। বিশিষ্টা ডমরুধ্বনি শুনিয়া বুঝিলেন—শিবলোকে গতি হইতেছে। তাঁহার বড় ইচ্ছা নারায়ণলোকে যাইয়া স্বামীসহিত মিলিত হইবেন। শঙ্কর সঙ্গে সঙ্গেই ‘নারায়ণের স্তব’ পড়িলেন এবং বিশিষ্টা বিকুলোকে উপস্থিত হইয়া দেখিলেন—গোলোকবিহারী মূলীধারীর পার্শ্বেই পারিষদ-রূপে তাঁহার স্বামী। (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ১৯)। পট পরিবর্তন হইলে পূর্বদৃশ্যই দেখা গেল : শঙ্কর, জগন্নাথ ও মহামায়া। জগন্নাথ শঙ্করকে স্বরূপতঃ চিনিয়া ফেলিল। তাঁহার মধ্যেও অদ্বৈতজ্ঞান—‘আমিই এক’—‘আমিই অনেক’—‘সেই-ই আমি’—‘সেই-ই আমি।’—জগন্নাথ প্রস্থান করিলে শঙ্কর ও মহামায়ার মধ্যে নিভৃতালোচনা হইল।—রামদাস ও সধারাম প্রবেশ করিয়া শঙ্করকে অযথা বকাবকি করিল, কিন্তু একঘরে হওয়ার ভয়ে প্রস্থান করিল। শঙ্করের ইচ্ছামাত্রেই গুরুকাঠে মাতৃদেহ আচ্ছাদিত হইল এবং করে অগ্নি প্রজ্জ্বলিত হইল। “সহসা গুরুকাঠে শবদেহ আচ্ছাদিত ও অগ্নি প্রজ্জ্বলিত” হইল। (অতি প্রাকৃত ঘটনা নং ২০)

অষ্টম গর্ভাঙ্ক

কামরূপ। কামাখ্যাদেবীর নাটমন্দির। অভিনবগুপ্ত, তংশিষ্য ও পলায়িত বৌদ্ধ কাপালিকগণ। অভিনবগুপ্ত ‘বাকাল’। তাঁহার কাছে ‘শঙ্করটা তো সেদিনকার ছাওয়াল....’ তিনি সকলকেই আশ্বস্ত করিতে বলিলেন—‘ভয়টা কিসের? ছাখ্বাএনে শঙ্করইরা আইসা পদসেবা করুবা।’...বৌদ্ধ কাপালিকগণ প্রস্থান করিলে ‘শিষ্য’ অভিনবকে শঙ্করের সহিত তর্কবুদ্ধে নামিতে নিষেধ করিল। সে গুরুকে অল্প উপায় অবলম্বন কবিতে বলিল—‘একটা বোগ চাইলা

নিয়া শঙ্কইয়ার শরীরের মধ্যে প্রবেশ করাও।’ অভিনব স্থির করিলেন—‘বগনর রোগডা’ চালান দিবেন।—মারণ করিবার বিষ আছে, কারণ-বড় ষোণ্ডী মারণে বিষ হইলেই আপন মরণ হইবে।

প্রবেশ কবিলেন শঙ্করাচার্য্য ও মণ্ডনমিশ্র। শঙ্কর শিষ্যকে প্রণাম করিলেন—‘আপনিই কি অভিনবগুপ্ত?’ শিষ্য জানাইল যে তাঁহার গুরু পূজায় বসিয়াছেন। মণ্ডন মিশ্রকে লইয়া শিষ্যটি গুরুব সমীপে যাইতে প্রস্থান করিল। সেই সময়েই প্রবেশ কবিলেন কামাখ্যাদেবী (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ২১)। কামাখ্যাদেবী শঙ্করকে বলিলেন—‘তুমি বুদ্ধ পবিত্র ক’বে এদেশে এসেছ। এ কপটাচাৰী বান্ধাচাৰ প্রদেশে সবল অদ্বৈতপন্থা গৃহীত হবে না’।...শঙ্কর জননীৰ আদেশ শিরোধার্য্য কবিলেন।

কিন্তু তখনই প্রবেশ কবিল—ভগনন্দ ব্যাধি : সে শঙ্কর-দেহে প্রবেশান্তরিত চাহিল। শঙ্কর অভিচার বিত্তা শাস্ত্রমূলক এবং শাস্ত্র-বক্ষা বাঞ্ছনীয় বলিয়া ব্যাধিকে তাঁহার শরীরে প্রবেশ কবিত্তে নিষেধ দিলেন।

নবম গর্ভাঙ্ক

কামরূপ। শঙ্করাচার্য্যর আগ্রাম। সনন্দন, মণ্ডনমিশ্র, শার্ঙ্গদামন, গণপতি, আনন্দগিৰি, চিৎমুখ, তোটকাচার্য্য প্রভৃতি শঙ্করাচার্য্যের শিষ্যগণ।—শঙ্করাচার্য্যের প্রবেশ এবং হস্তামলকেব কবয়োভে শঙ্করাচার্য্যের সম্মুখে দণ্ডায়মান।’ হস্তামলকেব প্রার্থনা—‘প্রভু, আমার প্রার্থনা পূর্ণ করুন।’ হস্তামলক প্রভু ভগনন্দ বোগ প্রার্থন করিলেন। তিনি অশ্বিনীকুমারদ্বয়কে আহ্বান (অতিপ্রাকৃত ঘটনা নং ২২) কবিবা তাহার কারণ জানিয়া লইয়াছিলেন। সনন্দন ‘শঙ্করদেবের ইচ্ছা বিকল্পেই খলবোগ অভিনবগুপ্তের শরীরে প্রবেশ করাইতে সক্ষম করিলেন।

অভিনব প্রবেশ করিলেন—তর্ক করিতে। কিন্তু সনন্দন মহাক্রোধে রোগটিকে চালনা করিল অভিনয়ের শরীরে। অভিনব ‘মইল্লামের’ বলিয়া আর্জুনাদ করিয়া শঙ্করের কাছে ক্ষমা ভিক্ষা করিতে লাগিলেন। অভিনব সলিষ্য পলায়ন করিলেন।

শঙ্কবাচার্যের জয়ধ্বনি উঠিল। শঙ্কবাচার্য তখন শিষ্যদেব কাশ্মীর অভিযুগে গমন করিবার নির্দেশ দিলেন—কাশ্মীরে সর্ববিদ্যা-প্রকাশিনী সারদাদেবী বিরাজমানা।”

শিষ্যগণ প্রস্থান করিলে—শঙ্কর মহামাষার প্রভাব স্মরণ করিতে লাগিলেন। তাঁহাব চিন্তা কে বলিবে, কতদিনে কার্য্য ফুৰাইবে। এমন সময় প্রবেশ করিলেন গোড়পাদ। গোড়পাদকে দেখিয়া শঙ্কবাচার্য বিস্মিত ও আনন্দিত হইলেন। গোড়পাদের প্রশংসাবাক্যে তিনি কতর্ষ হইলেন। বব দিয়া গোড়পাদ প্রস্থান করিলেন।—মণ্ডলমিশ্র আনিয়া জানাইলেন—‘বাজ সুদমা আপনার নির্মিত বথ লয়ে উপস্থিত আছেন।”

দশম গর্ভাক্ষ

কাশ্মীর। সানন্দপাঠ। মন্দির-দক্ষক চিন্তিত—‘এতদিনে কি কাশ্মীরেব গোবব...এক বালক সন্ন্যাসী দ্বাবা বিলুপ্ত হবেন।...এই দুদ্দম বালক অবিভীম দ্বাবপণ্ডিতদেব প্রতিভা বিনষ্ট করিতেছে—মাব মনে কি আছে—কে জানে!’

কষেকজন পণ্ডিত প্রবেশ করিলেন—‘সর্বনাশ’ ঘোষণা করিতে করিতে। দক্ষিণ দ্বার উদ্ঘাটিত হইতে দেখিয়া সকলেই বিস্মিত। দ্বাবোদঘাটনের পব “শঙ্কবাচার্য ও সনন্দন, মণ্ডলমিশ্র, আনন্দগিরি তোটকাচার্য, হস্তামলক, চিংমুখ, শান্তিবাম, গণপতি প্রভৃতি শিষ্যগণেব প্রবেশ ঘটিল। মন্দিরবক্ষক শঙ্করকে কিছুতেই সারদা-

পীঠের ভজাসনে স্থান দিতে প্রস্তুত হইলেন না। এমন সময় দৈববাণী শোনা গেল—“বৎস, তুমি একমাত্র এই আসনের যোগ্য। শঙ্করাচার্য্য সারদাপীঠে উপবেশন করিলেন। মন্দির-রক্ষক ক্ষমা প্রার্থনা করিলেন। সকলের মুখে নরশঙ্কর শঙ্করাচার্য্যের জয়ধ্বনি উখিত হইল। শঙ্কর শিষ্যদের দেশদেশান্তরে অবৈতভ্যাস প্রচার করিতে আদেশ দিলেন এবং নিজে কেদারনাথ দর্শন করিয়া কৈলাস গমনের সঙ্কল্প করিলেন।

একাদশ গর্ভাঙ্ক

কৈলাস-সন্নিকটস্থ পর্বত-প্রদেশ। মহামায়ার প্রবেশ ও গীতি। গানশেষে গণপতি প্রবেশ করিল এবং মহামায়াকে দেখিয়াই পলাইতে চেষ্টা করিল। কিন্তু মহামায়ার ডাকে ফিরিল। মহামায়া তাঁহার উদ্দেশ্য জানাইলেন—‘চোখ খুলে দিতে এসেছি।’ খাঁটি পরিচয় না দিয়াই মহামায়া প্রস্থান করিলেন। গণপতি ‘যেন আর এক রকম সব’ দেখিতে লাগিল।

প্রবেশ করিলেন মণ্ডনমিশ্র ও সনন্দন। সনন্দনের প্রশ্ন—‘সমস্ত ভারতে অবৈতমত স্থাপিত হওয়ার সংবাদে সুরেশ্বর দীর্ঘশ্বাস ত্যাগ করিল কেন?’ মণ্ডন উত্তরে জানাইলেন—‘ঘোর পর্বতপ্রদেশে নিত্য রজনীতে বামাকণ্ঠে বিরহবিধুরা কোন নারী সুরুণ গান করে।’ সনন্দনেরও স্মৃতিপথে পড়িল—‘সেই এক নারী।’ মণ্ডন বলিলেন—‘সেই প্রধান প্রকৃতি—তাঁহার তয়—“লীলা বুঝি লোপ পায়, অচিরে বা শিবশক্তি হয় সংমিলিত।”

সেইক্ষণে শঙ্কর এবং শান্তিরাম, হস্তামলক, আনন্দগিরি চিৎমুখ, ভোটকাচার্য্য প্রকৃতি শিষ্যগণ প্রবেশ করিলেন। শান্তিরামের চোখে পড়িল—‘গিরিশূঙ্গ ভেদ করে সলিল উখিত হ’চ্ছে।’ শঙ্কর

বুঝাইলেন—ভগবতী বিরূপ ক্রুপাময়ী। উষ্ণ প্রশ্রবণ দ্বারা উত্তাপ সৃষ্টি করিতেছেন। সকলে শঙ্করের জন্মধ্বনি ঘোষণা করিলেন। শঙ্কর মহামায়ার উল্লেখ করিয়া বলিলেন—‘উনিই আমার সংসারে এনেছেন, আমার উনিই আমার সংসার হ’তে ল’য়ে যাবার জন্ত এসেছেন।’ শিষ্যদের সাস্থনা দিয়া শঙ্কর কৈলাসসদনে প্রস্থান করিলেন।

পটপরিবর্তন হইলে দেখা গেল কৈলাস, দেবগণবেষ্টিত বুধভোপরি হরগোবী। শঙ্কর বলিলেন—‘বৎস, নরলীলা অবসান মম...কার্য্য অবসানে মম সম নিজস্থানে করিও প্রমাণ...খেদ পরিত্যাগ করো। যে স্থলে বেদান্ত চর্চা হবে, জেনো সেই স্থলেই আমবা যুগলে উপস্থিত হব।’...সমবেত সঙ্গীত উঠিল “বৃষভ-আসনে জগত পিতা”.....

শঙ্করাচার্য্য সমালোচনা

মুখবন্ধে কয়েকটি কথা

রসাস্বাদনে প্রথম ও প্রধান চাহিদা একটি সহৃদয় হৃদয়—সমান হৃদয়। সমান হৃদয় না হইলে বিভাব-অনুভাব-ব্যক্তিচারিভাব প্রভৃতি সংবাদ পূর্ণ আবেদন সৃষ্টি করিতে পাবে না। এরং পারে না বলিয়াই স্রষ্টার সৃষ্টি মূল্যহীন তথা অসার্থক হইয়া যায়। ভবভূতি এই কাবণেই—একজন ‘সমানধর্ম্ম’কে খুঁজিয়াছিলেন— এককালে এবং একস্থানে তাঁহাকে না পাওয়া গেলেও হতাশার কাবণ নাই,— কাবণ কাল নিরবধি এবং পৃথীও বিপুল। রসাস্বাদনে সহৃদয় হৃদয় অপবিহার্য্য। এই হৃদয়ের অভাবে বা অপরিপাণ্ড সংভাবে রসাস্বাদন ব্যাহত হইতে বাধ্য।—কাবণ, বস স্রষ্টাব ভাষাময় সৃষ্টিব সহিত স্রষ্টাব তদাযব সংযোগেই উৎপন্ন।

এখন বড় প্রশ্ন—সহৃদয় হৃদয়ের লক্ষণ কি? হৃদয়ে কি থাকিলে হৃদয় সহৃদয় হয়? এই প্রশ্নেব সহজ উত্তর এই যে যে হৃদয় স্রষ্টাব হৃদয়-ভাবেব সহিত ভাবে ও বিশ্বাসে এক তাহাকেই সমান হৃদয় বলা যাব। এই উত্তরটিব একটু বিশেষ আলোচনা আবশ্যক।

মানুষের মধ্যে কয়েকটি মৌলিক স্থানিভাব (Psycho-Physical Disposition) আছে। এই মৌলিক স্থানিভাবের সংখ্যা দশ বা দশের অধিকই—যতই হউক না কেন, মানুষ মাত্রেরই উদ্ভাব বর্তমান এবং সেই হিসাবে—অর্থাৎ স্থানিভাবের দিক দিয়া, এক মানুষ অল্প মানুষের সহিত ‘সমান হৃদয়’। কিন্তু এই স্থানিভাবগুলিব একটা সার্বজনীন ধর্ম্ম থাকিলেও সমাজে সমাজে উদ্ভাবের প্রকাশগত পার্থক্য

আছে—বা রীতি আছে। এই ভাব-রীতিই প্রেমের পরিণত হয় এবং সেই সমালোচকের অল্পভাব প্রকাশের বিশেষ রীতি হইয়া দাঁড়ায়। এই ভাব-রীতিই সমাল জন্মের কেন্দ্রীয় উপাদান।

কিন্তু এই উপাদান ছাড়াও তাহাতে আরো অনেক কিছু থাকে এবং ঐ আরো অনেক কিছুতেই এক জন্মের সহিত অল্প জন্মের, এক যুগের জন্মের সহিত অল্প যুগের জন্মের বিশেষ এবং বড় পার্থক্য।—এই “আরো অনেক কিছু” ব্যক্তির বা যুগের ধারণা-প্রেরণা, বিশ্বাস-প্রবণতা প্রভৃতি।

এই সকল উপাদান দিয়াই “বাসনা-চক্র” গঠিত এবং ঐ ‘বাসনা-চক্রের প্রকৃতির উপরেই রসান্বাদনের তারতম্য নির্ভর করে। এই কারণেই বিশেষ এক যুগের বা বিশেষ ধরণের জন্মের সৃষ্টি যুগান্তরের বা অল্প ধরণের জন্মের কাছে যখন আবেদন করিতে যায়, তখন আবেদনের অনেকখানি এখানে ওখানে বাধিয়া নষ্ট হইয়া যায়—মনটা সহজভাবে এবং সর্ববিষয়ে নড়িয়া উঠে না, ফলে রস-সৃষ্টি অব্যাহত গতিতে হইতে পারে না। এক কালের কাছে যাহা বিশ্বয়কর, চমকপ্রদ এবং বিশ্বাস, অল্পকালের কাছে তাহাই হয়ত সাধারণ, ছেয়, এবং অবিশ্বাস—ফলে হাস্যকর। এক কালের করুণ রীতি অল্পকালের কাছে হয়ত হাস্যকর হইয়া দাঁড়ায়। এক কালে যাহা শ্রোতার বা দর্শকের চোখের জল টানিয়া বাহির করিয়াছে, অল্পকালে তাহাই হয়ত হাসি ঠেলিয়া তুলে। বিশ্বাসের আবহাওয়ায় যাহা পূর্ব স্বাভাবিক ও গভীর, অবিশ্বাসের আবহাওয়ায় তাহাই হয় অস্বাভাবিক এবং অতি ছেয়—তথা হাস্যোদ্দীপক।

পৌরাণিক এবং অতিপ্রাকৃত ঘটনাময় ধর্মমূলক নাটকাদি আন্বাদনে এবং সমালোচনায় উল্লিখিত মীমাংসারূপে বিশেষভাবেই প্ররক্ষিত। পৌরাণিক যুগে স্বর্গমর্ত্যের মধ্যে ব্যবধান খুব কমই ছিল; দেবতারা

ইচ্ছা হইলেই মর্তে অবতীর্ণ হইতেন, আবার মর্তের স্বর্গাশ্রমায় দৈবরূপায় স্বর্গের সভাতে যাইয়াও বসিতে বসিতেন। দেবতার ঔরসে মানবীর গর্ভে সন্তানাদি হওয়া বা কোন দেবীর মানবকে পতিরূপে বরণ করা—সে যুগে অতি স্বাভাবিক ঘটনা। তখনকার যে কোন বড় বড় ব্যক্তি শাপশ্রুষ্ট দেবতা বা সিদ্ধ পুরুষ। মোট কথা, সে-যুগে দেবতা এবং মানুষের সম্পর্ক অধিক ঘনিষ্ঠতর ছিল। দেবতাকে নরাকারে, নরকে দেবতারূপে একটু খুঁজিলেই পাওয়া যাইত। পৌরাণিক যুগ অবতারের যুগ, দেবলীলার যুগ, দেবতা-বিশ্বাসের যুগ; উহা অতিপ্রাকৃত ঘটনার যুগ, অলৌকিক শক্তির এবং নিয়তির ইচ্ছার যুগ। এই যুগের হাওয়াই পরবর্তী যুগে প্রবাহিত হইয়াছে দেবতা-বিশ্বাসের এবং যোগ-সাধনায় তথা অলৌকিক শক্তিতে বিশ্বাসের মাধ্যমে।

এই যুগকে ঠিক পৌরাণিক যুগ বলা যায় না বটে, কিন্তু পৌরাণিক যুগের বহু লক্ষণ এই যুগে আছে। এই যুগেও অবতার-বিশ্বাস আছে, দেবতার আবির্ভাব বা দর্শনদান আছে, যোগ-প্রভাব তথা অলৌকিক ঘটনা আছে। এই যুগকে যোগ-সাধনার বা দেবরূপাব যুগ বলা যায়—এই যুগ miracle-এর যুগ বা সাধক-যুগ।

এই যুগের আবহাওয়ায় এবং বিশ্বাস লইয়া যে নাটক বচিত, সেই নাটকের আশ্বাদনে আধুনিক যুগের হৃদয় সম্পূর্ণ সহৃদয় হইতে পারে না। এবং পারে না বলিয়াই নাটকখানির সে বিচারে অবিচার হইবার সম্ভাবনা আছে বেশী। আধুনিক মনের কাছে জ্ঞানতাবাদ, দেবতাবাদ এবং অলৌকিক ঘটনা শ্রদ্ধা পায় না। অবতারের কল্পনা, দেবতার আবির্ভাব এবং অলৌকিক বা অতিপ্রাকৃত ঘটনা তাহার গাভীর্য্য নষ্ট করিয়া দেয়,—এবং মনকে অ-তন্ময় করিয়া ফেলে এবং ঘটনার আস্তরিকতা ও একাগ্রতা নষ্ট করিয়া দেয়।

আধুনিক যুগ বৈজ্ঞানিক মনোভাবের যুগ—কার্য্যকারণ-তত্ত্বের বিশ্বাসের যুগ,—মনস্তত্ত্ব-কৈবল্যের যুগ আধুনিক মনোব কাছে অসাধারণ (abnormal) আছে, কিন্তু অতিপ্রায়ত নাই; ভ্রান্তি (Illusion & hallucination) আছে, কিন্তু দেবতার আবির্ভাব নাই। বিজ্ঞানের সিদ্ধান্তে বিশ্বাস—প্রত্যক্ষলব্ধ সত্যে বিশ্বাসই—আধুনিক মনের বড় বৈশিষ্ট্য। এই মনের সংখ্যা, গণনা যত কমই হউক, ইহাই আধুনিক মন। এই মনের কাছে পৌৰাণিক ও ধর্ম্মমূলক নাটকেব আবেদন ততখানিই, যে পরিমাণে উহা হৃদয়ের পাবস্পরিক ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার উপস্থাপনা হিসাবে সার্থক—যে পরিমাণে উহা কবি-কল্পনায় সমৃদ্ধ, চরিত্র-সৃষ্টিতে লক্ষণীয়। আধুনিক মনোব কাছে ইহাদের সমাদর প্রাপ্তি স্বাভাবিক নহে—এবং উপেক্ষার জন্ত ইহারা সমুচিত মূল্য হইতেও বঞ্চিত হইতে পাবে। এই আশঙ্কা আছে বলিয়াই শঙ্করাচার্য্য নাটকেব সমালোচনায়ুখে কথ্যটিকে একটু স্মরণ করা উচিত মনে করিলাম এবং পাঠকদিগকেও একটু স্মরণ করাইলাম।

শঙ্করাচার্য্য নাটকের জাতিপরিচয়

শঙ্করাচার্য্য একখানি পঞ্চাঙ্ক (৩৮ গর্ভাঙ্ক) প্রায়-পৌৰাণিক মহাপুরুষ-চরিত্র নাটক—ব্রহ্মস্বত্বের ভাষ্যকাব বিপুলজ্ঞানতাবাদী দার্শনিক শঙ্করাচার্য্যের অভিযানপূর্ণ জীবন-কাহিনীর নাট্য-রূপ। নাটকখানির বিষয় ঐতিহাসিক যুগেরই একজন মহাপুরুষের জীবন—৭ম বা ৮ম শতাব্দীর একজন দিগ্বিজয়ী দার্শনিকের বিচার-শক্তির মহিমা-খ্যাতি—এবং সেই হিসাবে নাটকখানি অপৌৰাণিক বটে, কিন্তু নাট্যকাবের নিজের বিশ্বাস-প্রবণতাব ফলে এবং যুগধর্ম্মের প্রভাবে—শঙ্করাচার্য্যের জীবন-চরিত্রের অভাবেও বটে—

নাটকখানি আকারে-প্রকারে পৌরাণিক হইয়া লড়িয়াছে। পৌরাণিক নাটকের সমস্ত লক্ষণই নাটকে পাওয়া যায়। প্রভাবনা-দৃশ্য দেবতার মূর্ত্ত্যে আনিদানের কারণ বা শঙ্কর, অতিপ্রাকৃত ঘটনার বাহুল্যাদি এবং নররূপে দেবদেবীর অবতারের সাহায্যার্থে মূর্ত্ত্যে বিচরণ-আচরণ পর্যন্ত সব-কিছুই নাটকে প্রচুর পরিমাণে আছে। এই দিক দিয়া বলা চলে, শঙ্করাচার্য নাটকে অপৌরাণিক বিষয়-অবলম্বনে পৌরাণিক নাটক রচনার অপূর্ব দৃষ্টান্ত।

পূর্বেই বলা হইয়াছে এইরূপ হইবার কারণ — নাট্যকারের বিশ্বাস এবং যুগের প্রভাব। নাট্যকার রামকৃষ্ণের মধ্যেও অবতারবাদের বড় সমর্থন ও অপূর্ব দৃষ্টান্ত যেমন পাইয়াছিলেন, তেমনি পাইয়াছিলেন দেবদেবীর আবির্ভাবের বা দর্শনদানের প্রত্যক্ষ প্রমাণ—দেবরূপাব এবং যোগসাধনার প্রভাবের দৃষ্টান্ত। আর বিবেকানন্দের মধ্যে পাইয়াছিলেন শঙ্করাচার্যের নতুন সংস্কারকে—বিচাবেব দিগ্বিজয়ী অভিযানকে। বিবেকানন্দের অভিযান বেদান্তেবই অভিযান এবং অভ্যুত্থান; আর যেখানে বেদান্ত সেখানেই শঙ্করাচার্য, স্মৃতিনাং শঙ্করাচার্য তখন যুগেবই জিজ্ঞাস্ত—শঙ্করাচার্য তখন জাগ্রত হিন্দুত্বের বিজয়-পতাকা-রূপে যুগমনের স্বক্কে অস্বীকৃত রূপে, মনের প্রেক্ষিতে চিত্তরূপে লভিত। কিন্তু, যোহেতু নাট্যকাব ছিলেন সংস্কারেব দিক দিয়া পৌরাণিক যুগেবই মানুব এবং যুগেব হাওয়াই ছিল পৌরাণিকতায় পূর্ণ,—শঙ্করাচার্য-নাটকের আকার-প্রকাব হইল পৌরাণিকপ্রায়। আব একটি কারণও ছিল বিশেষভাবে সক্রিয়। শঙ্করাচার্যের জীবন-কথা রহস্যাকারে আচ্ছন্ন। যেটুকুও পাওয়া গিয়াছে—তাহাও অলৌকিক বহুস্তর আববণে আবৃত—অতিপ্রাকৃত ঘটনার সমাকীর্ণ। শঙ্করাচার্যের জীবনকথা ভাসমান তুলারপর্কতের মত — মাত্র সামান্যভাংশই লৌকিক আব অধিকাংশই

অলৌকিকতার মধ্যে নিমজ্জিত। প্রকৃত জীবন-চরিত্রের অভাবের জন্যও নাটকখানি অতি নির্মিষে পৌরাণিকপ্রায় হইতে পারিয়াছে।—নাট্যকার অল্পকূল বাতাসে পাল তুলিয়া দিতে পারিয়াছেন। অতএব এইরূপ সিদ্ধান্তেই পৌছানো যাইতেছে যে—শঙ্করাচার্য্য নাটকখানি পৌরাণিকপ্রায় অপৌরাণিক ‘মহাপুরুষ-চরিত’ নাটক। (ইংরাজী মতে ইহা একখানি ‘miracle-play’ ছাড়া আর কিছুই নহে।)

নাটকের রস-পরিচয়

প্রথমেই প্রশ্ন আগিবে—শঙ্করাচার্য্য প্রধানতঃ কোন রসের আলঙ্কর বিভাব? কারণ এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যেই নাটকের প্রধান-রস-বিচার নিহিত আছে। আর এই উত্তর এক কথায় না দিলে প্রথম হইতেই শঙ্করাচার্য্যের ব্যক্তিত্বের প্রকাশ-ধারা অতুসরণ করিয়া দেখিতে হইবে—দেখিতে হইবে কোন্ ভাবটি শঙ্কর-আলঙ্করে নাটকে প্রধান হইয়া উঠিয়াছে।

শঙ্কর অতিপ্রারম্ভেই অন্তরাঙ্গাব অশরীরী নির্দেশবাণী শুনিয়া নিজের স্বরূপ চিনিয়া ফেলিয়াছেন—উপলব্ধি করিয়াছেন, তিনি চৈতন্যস্বরূপ আব ‘কার্য্যে নবকাম’। তাঁহার ‘সন্ন্যাস গ্রহণে সাধ সদা মনে’। তিনি মতি-পদ্মা-প্রার্থী। তাঁহার মনে আলোড়িত হয়—‘এসেছি কি কাজে—কিবা কাজে যায় দিন’। তাঁহার দৃষ্টিও খুলিয়া গিয়াছে—স্পষ্টতই দেখিয়াছেন : ‘ভীষণ তরঙ্গরঙ্গে খেলে মহামায়া... জীবকূল ভাসমান মহাঙ্ককারে...প্রগ-বলে বহে ভুলে কল্যাণ না চায়’। সঙ্কলণও জাগে—‘ছেদিব, ছেদিব মায়াব বন্ধন দূত’।

কিন্তু সংসার-ত্যাগের বড় বাধা—মায়ের ইচ্ছা। মায়ের অন্তর্মতি না পাইলে কেমন করিয়া তিনি মাকে ছাড়িয়া যাইবেন? মায়ের প্রতি শঙ্করের মমতা না আছে এমন নহে। মায়ের প্রতি মমতাবশেই

শঙ্কর দূরবর্তী নদীকে বাড়ীর নিকটবর্তী করিয়া আনিয়াছিল কিন্তু অল্প বৈরাগ্য প্রবল। কৌশলে মায়ের অল্পমতি আদায় করিয়া শঙ্কর সন্ন্যাসী হইলেন। সংসারের অনিত্যতা—জীবনের ক্ষণস্থায়িত্ব মাকে অনেক কথা শুনাইয়া শঙ্কর গৃহত্যাগ কবিলেন। এ পর্য্যন্ত শঙ্করের জীবনে বৈরাগ্যের চেতনাই প্রবল। স্নতবাং শমই স্থায়ীভাব। অবশ্য 'শম' সাধারণ অর্থেই—religious instinct অর্থে।

তাবপর গোবিন্দনাথকে গুরুপদে বরণ করা—সেখানেও গুরুতত্ত্ব অপেক্ষা আজ-তত্ত্ব-বিলেবণে শঙ্কর অধিক মগ্ন—এখানেও চিত্ত 'ব্রহ্মণি লগ্নঃ'। গুরুর 'কি নাম তোমার' এই প্রশ্নেব উত্তরে শঙ্কর বলিলেন—'চিদানন্দ শিবময় স্বরূপ আমাব... দ্বিতীয় অঙ্ক, প্রথম গর্ভাঙ্কে মলিকর্ণিকার ঘাটেও শিব-স্তোত্র পাঠ এবং শেষ পর্য্যন্ত আজ্ঞাতত্ত্বে 'তত্ত্বমসি' মহাবাক্যে অবস্থান।

ইহার পরেই শঙ্করাচার্য্যেব জ্ঞানবীৰ্হেব অভিযান। প্রথমেই ব্যাসেব সহিত তর্ক — অবশ্য নেপথ্যে। ক্রমে, বৃদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিককে কমণ্ডলু হইতে জল নিক্ষেপ করিয়া নিষ্পন্ন কবা, মণ্ডনমিশ্রকে তর্কযুদ্ধে পরাজিত করা—উভয়ভারতীকেও পরাজিত কবিতে অমবক বাজার মৃতদেহে প্রবেশ কবিয়া কামশাস্ত্রে অভিজ্ঞতা অর্জন করা এবং উভয়ভাবতীকে বিনা তর্কে পরাজিত করা—উগ্রভৈববেব সিদ্ধির জন্ত আজ্ঞাবলি দিতে স্বীকাব করা, তথা উগ্রভৈববকে বধ কবা কাপালিক ক্রকচেব হত আভিচারিক ক্রিয়াব বৃদ্ধ, কামাখ্যায় অভিনা গুপ্তকে পরাজিত করা এবং শেষে কাম্মীববেব সাবদাপীঠের পণ্ডিতদিগকে পরাজিত কবিয়া সারদাপীঠে উপবেশন — এইগুলিই শঙ্কবাচার্য্যেব মোট কার্য্যাবলী—কোনটি জ্ঞানবীৰ্হেব, কোনটি বা যোগপ্রভাবের কোনটি বা দৈবরূপার। কিন্তু বড় কথা এই যে, কোন তর্কযুদ্ধই দৃশ্য হয় নাই, মাত্র যুদ্ধের বর্ণনা ও ফলই জানা যায় এবং শঙ্কবেব

বিভবীণ অজ্ঞানই করিতে হয়। দৈবরূপার স্থলগুলি দৃষ্ট হইলেও তাহা শঙ্করের যোগপ্রভাবের নির্দশন হইতে পারে নাই। মাত্র দুই একটি স্থলেই যোগপ্রভাব দৃষ্ট অবস্থায় পাওয়া যায়। এইরূপ অবস্থায় নাটকখানিকে জ্ঞান-বীর-রসাত্মক বলিবার একটা ঝোঁক আসিতে পারে না কি? কিন্তু আসিলেও তাহা বলা সঙ্গত না। কাবণ কিছু কিছু আগেই উল্লিখিত হইয়াছে এবং বিশেষ কারণ এই যে, নাটকখানিতে বীৰত্ব অপেক্ষা শমই প্রধান ভাব হইয়া পড়িয়াছে— আত্মতত্ত্ব বিশ্লেষণ নাটকেব আদি-মধ্য-অন্ত ব্যাপিয়া বর্তমান। অদ্বৈততত্ত্ব সেই নাটকের প্রধান বস— অল্প সব সহকাৰী-মাত্র। অদ্বৈত-তত্ত্ব বসকে ‘শাস্ত্র’ ছাড়া, আব কিছু বলা চলে না। অতএব নাটকখানিবে শাস্ত্রবসাত্মকই বলা যুক্তিযুক্ত।

নাটকের অন্যান্য রস

(ক) বাৎসল্য—শাস্ত্র বা অদ্বৈততত্ত্বের ভাবের পবেই নাটকে এই রসটির প্রাধান্য দেখা যায়। শঙ্করাচার্য্যের মাতা বিশিষ্টা এই বসের প্রধান অবলম্বন। স্নেহপরাযণ মাতাব প্রাণবান চবিত্র বহন কবেন এই বিশিষ্টা। পুত্রের জন্ম তাঁহাব আতঙ্ক ও ব্যাকুলতা যত তীব্র, তত তীব্রই তাহাব স্বল্পভাষিনী নিরুদ্দপ্রায় কণ্ঠশোচনা পুত্রের বিচ্ছেদে তাঁহাব মাতৃস্বের কাতর অহুনিয় প্রাণস্পর্শী—‘আমি বিদায় দেবো তো বলেছি। আব একটিবাব দেখে বিদায় দেবো।’ তাঁহাব চেতনা কখনও মূর্ছায় আচ্ছন্ন, কখনও উন্মত্তপ্রায়।—কখনও মূর্ছা, কখনও প্রাপ্তি বা ভাবসম্মিলন খুবই হৃদয়স্পর্শী। তাঁহার ভুল হয়—‘শঙ্কবেব মা ডাক কাণে আসে।’ তখনই ছুটিয়া বাহিবে আসেন—‘করে, আমায় মা বলে ডাকলি। শঙ্কর এলি!’ যেমন অন্ন তেমনই পড়িয়া থাকে—একটা ভাতও দাঁতে কাটেন না, কাঁদিয়া

কীদ্বারা চক্ষু অন্ধপ্রায়—সন্তানের চিত্তের পাগলিনী! সন্তান-বিচ্ছেদ কাতর। মায়ের এদৃশ্য বাৎসল্যের চমৎকার আলেখ্য সম্ভব নাই। বিতীর্ণতঃ শিউলিনীর মধ্যেও এই রসের আভাস পাওয়া যায়। জ্ঞাপ্তিতে ছোট হইলেও সন্তানের জন্ম ব্যথা এবং স্নেহ তাহাব সকল মায়ের মতই বড়। তৃতীয়তঃ, ইহারই একটি চমৎকার রূপ পাওয়া যায়—জগন্নাথের মধ্যে। শঙ্করকে সে ‘ছোট ভাইয়েব মত’ দেখে এবং ঐ দেখা আন্তরিকতায় এবং নিষ্ঠায় অতুলনীয়। জগন্নাথ পুণাতন ভৃত্য—কিন্তু শঙ্করবেব জগাদাদা। এই বন্ধনেই সে একেবারে আবদ্ধ। শঙ্করবেব জন্ম সে কড়া কথা শুনাইতে পাবে—এমন কি শঙ্করের মাকেও, মহামায়া তো কোন ছাব!

(খ) **হাস্তরস**—জগন্নাথ ও মহামায়াব আলাপে সামান্য আভাসমাত্র দেখা যায়, তাবপর মণিকর্ণিকাব ঘাটে, সুরাপানমস্ত চণ্ডালদেব কথাব ভঙ্গিমাতেও হাসি আভাসিত হয়। শঙ্করশিষ্যদের মধ্যে কেবল গণপতির কথাব মধ্যেই এই রসের আভাস পাওয়া যায়। তৃতীয় অঙ্কেব দ্বিতীয় গর্ভাঙ্কে মণ্ডনমিশ্রের তর্ক-তর্কমতাব আতিশয্যেও সামান্য একটু রসেব সৃষ্টি হইয়াছে। তৃতীয় অঙ্কেব পঞ্চম গর্ভাঙ্কে উগ্রতৈবব ও গণপতির কথোপকথনেও এই রস আভাসিত। পঞ্চম অঙ্ক অষ্টম গর্ভাঙ্কে অভিনব গুপ্ত এই রসেব প্রধান স্রষ্টা। অভিনব গুপ্তেব অতি-পূর্ব্বম উচ্চাবণ-ভঙ্গিমা (‘বাঙালেন’ উচ্চাবণ) হাস্তরসেব সৃষ্টির উপকরণ হইয়াছে।

(গ) **ভয়ানক রস**—চতুর্থ অঙ্কেব তৃতীয় গর্ভাঙ্কে উগ্রতৈববেব আশ্রমে শঙ্করাচার্য্যকে বধ কবিবাব জন্ম খজোন্তোলনে অতি সামান্য মাত্রায় আভাসিত। ঐ অঙ্কেবই ষষ্ঠ গর্ভাঙ্কে বিকটাগণেব আবির্ভাবে ও গীতে এবং ভূতপ্রেতগণেব আবির্ভাবে, নৃত্যগীতে অতি স্থল প্রক্রিয়ায় রসটি আভাসিত হইয়াছে।

(৮) **বীতহল রস**—দ্বিতীয় অঙ্কের চতুর্থ গর্তীকে, প্রচ্ছন্ন বৌদ্ধাশ্রমে বৃদ্ধ বৌদ্ধ কাপালিক ও শিষ্যগণের বচনে ও আচরণে সামান্যমাত্রায় আভাসিত। বালকের হৃদপিণ্ডের দ্বারা প্রস্তুত হওয়ার কথা—মাতৃহন্তে বালকের বন্ধোবিদারণের কথা—জুগুপ্সাজনক।

(৯) **অদ্ভুত রস**—অলৌকিক শক্তি—অতিপ্রাকৃত ঘটনা নাটকে বহুস্থলে প্রদর্শিত হইয়াছে। সেই সব স্থলে বিশ্বম্ভাবই জাগ্রত হয় (অন্ততঃ জাগ্রত করা উদ্দেশ্য)। (অতিপ্রাকৃত ঘটনা 'নাটকে শঙ্করাচার্য্য'-অধ্যায়ে বড় হরফ দিয়া উল্লিখিত করা হইয়াছে)।

(১০) **করুণ রস**—তৃতীয় অঙ্কের তৃতীয় গর্তীকে শিউলিনীর (মৃতপুত্র) শোচনাম করুণের স্পর্শ পাওয়া যায়। তবে রসে পরিণত হয় নাই, রসের আভাস মাত্র।

নাটকের ভাবপরিমণ্ডল

(১) নাটকের প্রধান ভাব—অদ্বৈততত্ত্ব। শঙ্করদর্শনের মূল তত্ত্বই অদ্বৈততত্ত্ব। (২) দ্বিতীয় এবং আনুসঙ্গিক ভাব জগতের অনিত্যতা; জীবনের ক্ষণস্থায়িত্ব অর্থাৎ মায়াবাদ এবং জীবনের স্বরূপ বিচার। (৩) তৃতীয় জ্ঞানযোগের প্রাধান্য-খ্যাতি। কর্মের প্রয়োজন জ্ঞানের জগুই। (“সর্বং কর্মাখিলং পার্থ! জ্ঞানে পরিসমাপ্যতে”—গীতা স্মরণীয়।) কর্মজগু যে স্বর্গলাভ তাহা নম্বর কারণজগু বস্তুমাত্রই নম্বর। (৪) স্বরূপ দর্শনেই অনন্তে বিশ্রাম। (৫) ত্রিতাপ জ্বালার (ত্রিবিধ দুঃখ) হস্ত হইতে নিষ্কৃতি পাইতে হইলে, শান্তিলাভ করিতে হইলে বিবেক আশ্রয় করিতে হইবে (বিবেকখ্যাতি!) এবং গুরুরূপা না হইলে সম্ভব নহে—

ধ্যানমূলং গুরোর্মূর্ত্তি পূজামূলং গুরোঃপদম্

মঙ্গমূলং গুরোর্বাক্যং মোক্ষমূলং গুরোঃ কৃপা।

(৬) জ্ঞানযোগেই বিবেকখ্যাতি সম্ভব। এই জ্ঞান ‘সার পদ্ম সন্ন্যাস গ্রহণ!’ (৭) মায়ায় বন্ধন ছিন্ন করিতে হইলে স্বরূপ উপলব্ধি করিতে হইবে—উপলব্ধি করিতে হইবে ‘চিদানন্দ শিবময় স্বরূপ আমার’.....‘সত্য নিত্য আনন্দ স্বরূপ।’ (৮) সত্য কি তর্কবলে প্রতিষ্ঠা করা যায়? যায় না—“মীমাংসা সম্ভব নহে তর্কবলে কভু’ (তর্কাপ্রতিষ্ঠানাং) : ‘তর্কব্যক্তি শক্তিহীন সত্য নিরূপণে’। (৯) তবে তর্কেব প্রয়োজন কোথায়? ‘তর্কব্যক্তি নাশ-হেতু তর্ক প্রয়োজন।’ (১০) দর্শন পরস্পর-বিরোধী হইলেও কুতর্করত জনেব নিরাশ কারণেই দর্শনের প্রয়োজন। (১১) নিম্নলিখিত হৃদয়েই সত্যেব উদয় : ‘সত্যমুক্তি নাহি হয় দর্শনে দর্শন’। (১২) ‘একজ্ঞানে বহুজ্ঞান ক্ষয়’ পায়। (১৩) কিন্তু “একজ্ঞান জন্মিবে বেমনে? আমা হ’তে প্রিয় আর কি আছে আমার? পুত্র পবিত্রাব.....প্রিয় তাহা আমার বলিয়ে। ‡ ব্রহ্মবস্ত্র প্রিয় মম আমার সমান, জন্মিলে এ জ্ঞান, আমি তিনি ভেদ নাহি বহে। প্রিয়জ্ঞানেই এ জ্ঞান জন্মে ব্রহ্মসনে।” প্রিয়জ্ঞানেই ‘অহং-নাশ’ হয়, ক্ষুদ্র আমি অসীম হয়। যেই ব্রহ্মজ্ঞান হয় অমনি ‘অহম্’ বিলুপ্ত হইয়া যায়; মোহহং ভাবের উদয় হয়, মন-বুদ্ধি-অহঙ্কার লয় পায়; আত্মজ্ঞানে অবস্থান ঘটে (তদা দ্রষ্টুঃ স্বরূপেহবস্থানম্)। (১৪) এই মহাজ্ঞান সাধন-সপেক্ষ। (১৫) সাধন—নিবৃত্তি (সেই জ্ঞানই সন্ন্যাস শ্রেয়)। (১৬) নিবৃত্তিই যদি শ্রেয় হয় তবে কার্য্য করার আবশ্যকতা কি? আবশ্যকতা আছে। দেহধারী মাত্রেই মায়ায় অধীন। ‘মায়া কার্য্যে নিয়োগ করিছে নিরন্তর’। (১৭) তবে কার্য্য দুই প্রকাব—সৎ এবং অসৎ। অসৎ কার্য্য জ্ঞানকে আবৃত করে, আর সৎকার্য্য-অদ্বৈতজ্ঞানে কার্য্য ক্ষয় হয়। কার্য্যাবসান না হইলে প্রারম্ভ গঠিত দেহ ক্ষয় হইবে

না। “কার্য্যে কার্য্যক্ষয় বিনা বন্ধন না যায়”। কারণ “বিদ্যা বা অবিদ্যা মায়া উভয়ই শৃঙ্খল; স্বর্ণলৌহ শৃঙ্খলের ভেদ যেমতি”উভয়েই বন্ধন.... (১৮) প্রারম্ভ বলবান। (১৯) তারপর, ব্রহ্মছাড়া সবাই তো মায়া। তবে পূজা-স্তব-যাগযজ্ঞেব প্রয়োজন কোথায়? প্রয়োজন আছে। ‘যতদিন দেহ-বুদ্ধি রহে, পূজাস্তব-যাগযজ্ঞ অতি প্রয়োজন’। মুক্ত-আত্মারাও পূজারত থাকেন, কারণ সমাধি ব্যতীত দেহবুদ্ধি যায় না। উপাশ্রু বস্তুতে প্রিয়-জ্ঞান, প্রিয়জ্ঞান হইতে ধ্যানধারণ, ধ্যানে ইষ্টমূর্ত্তি দর্শন, ক্রমে অভেদজ্ঞান। এই জগুই দেবদেবী উপাসনার প্রয়োজন। + (২০) তবে শাক্ত-বৈষ্ণবাদি সম্প্রদায়ের সহিত তর্ক করা কেন? —এক সম্প্রদায় বিদ্যাদান্তভরে ‘হীনজ্ঞান কবে মূঢ় ভিন্ন সাধকেরে, অহঙ্কারে ভাবে ভ্রান্ত অশ্রু সম্প্রদায়’। এই অহঙ্কার-মত্ত ভ্রান্তদের সহিতই তর্ক। ‘ইষ্ট যার প্রিয় নিজসম, তর্কে রহে বিরত সে মহাজন সনে’! (রামকৃষ্ণেব প্রভাব লক্ষণীয়)। অস্তি ভাতি প্রিয়—এই মহাবাক্যত্রয়ে ‘সমুদয় বেদার্থ স্থাপিত।’ এই মহাবাক্য স্থাপনের জগুই তর্ক। (২১) বৈষ্ণবের সেই প্রিয়কে স্বামীব সমান মনে করে, শাক্তরা পত্নীজ্ঞানে তাঁহাকে ভজনা করে। আসল কথা —“প্রকৃতি-প্রভেদে প্রিয় যে সম্বন্ধ যাব, সেইরূপ সম্বন্ধ কবে ঈশ্বরের সনে।” (২২) যোগ-সাধনারও প্রয়োজন আছে। অভিচার ক্রিয়াদি শাস্ত্র সম্মত বটে, তবে সাধনার বিকৃতি! যটপদ্য ভেদ করাই যোগেব মুখ্য উদ্দেশ্য হওয়া উচিত।—ব্রহ্মরঞ্জেই মুক্তিপথ। *

:(অষ্টমতত্বের পৌছবার উপায় স্বরূপে উপাসনার প্রয়োজন)

* যটপদ্য :—

- ১। মূলধার (পায়ুদেশের কিছু উর্দ্ধে, ৪টি দল) কুণ্ডলিনী শক্তির বাসস্থান
- ২। স্বাধিষ্ঠান (লিঙ্গমূলে অবস্থিত ৬টি দল) বারুণী শক্তি - ১৮ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য।

তবে 'যোগমার্গ কৰ্মমার্গ আদি, বিরচিত সমস্ত-উচিত প্রয়োজনে।' কিন্তু এখনকার মুক্তিপন্থা—আত্মার বিকাশ, অবিভা-বিনাশ, ব্রহ্ম-জ্ঞানে আত্মদর্শন। সুতরাং দেখা যাইতেছে—

হিন্দু দর্শনের সার কথা এবং হিন্দু উপাসনার প্রচলিত রীতি অতি সুন্দরভাবেই নাটকে অভিব্যক্তি লাভ করিয়াছে। অবশ্য বিকৃত-উপাসনা-পদ্ধতির পরিচয়ও বেশ পাওয়া যায় না এমন নহে। ভাবোপস্থাপনা বিষয়ে নাট্যকারের মুখ্য উদ্দেশ্য পূর্ণ হইয়াছে এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

সিদ্ধান্ত বা সমালোচনা

শঙ্করাচার্যের জীবন অবলম্বন করিয়া নাটক রচনা করা শুধু সহজ ব্যাপার নহে— বলা চলে অতি সু-দুঃসাধ্য ব্যাপার। ইহাব প্রথম ও প্রধান কাবণ এই যে শঙ্করাচার্য একজন দার্শনিক— একজন অদ্বিতীয় তকযোদ্ধা— এক কথায় বলিতে শঙ্করাচার্য একজন মনন-সর্বস্ব ব্যক্তি। তাঁহার জীবনে কৰ্মমহিমা (action) আছে বটে, কিন্তু সে কৰ্ম মনেব বা বুদ্ধিব। তিনিও একজন বীর, তবে তিনি বলবীর নহেন— বিভাবীর — তর্কবীর। আরো একটা কাবণ আছে : শঙ্করাচার্য বিশুদ্ধাধৈতবাদের যেমন প্রতিষ্ঠাতা তেমনই অন্ত্যান্ত মতবাদের খণ্ডনকারীও। অন্ত্যান্ত মতবাদেব খণ্ডনই শঙ্করাচার্যেব জীবনের বড় কীর্তি। শঙ্করের শক্তিব উপব যথার্থতঃ

“ ৩১৭ পৃষ্ঠায় পর -

৩। মণিপুর (নাড়িমূলে অবস্থিত)	১০টি দল)	লাবনীর শক্তি
৪। অনাহত (জন্মদেবে)	১২টি দল)	কাকিনীর শক্তি
৫। বিশুদ্ধ (কণ্ঠদেশে)	১৬টি দল)	শাকিনীর শক্তি
৬। আজ্ঞা (জন্মদেবে)	২টি দল)	হাকিনীর শক্তি
৭। সহস্র দল (যন্তিকে)	৫০টি দল)	শিব শক্তি

শিব সংহিতা এবং ষট্‌ক্রুরূপণ গ্রন্থে দ্রষ্টব্য]

আলোকপাত করিতে হইলে, শঙ্করের প্রকৃত পরিচয় দিতে হইলে দার্শনিক ও তাত্ত্বিক শঙ্করাচার্য্যকেই দৃষ্ট করিয়া তুলিতে হইবে। এই জন্ত অপরিহার্য্যরূপে আবশ্যক—শঙ্করদর্শনের পরিচ্ছন্ন ধারণা, নানামত খণ্ডনের জন্ত শঙ্কর পূর্ব্বপক্ষের এবং সিদ্ধান্তপক্ষের যে যে যুক্তি প্রয়োগ করিয়াছেন, সেই সকল যুক্তির সূষ্ঠ জ্ঞান। এই গুণপনা নাট্যকারের না থাকিলে শঙ্করাচার্য্য বিষয়ে উৎকৃষ্ট নাটক রচনা করিতে চাওয়া বা যাওয়া অনধিকার চর্চ্চা ছাড়া আর কিছুই নহে। ঐ ধরনের নাটক শঙ্করাচার্য্যের জীবন-কাহিনীর উক্তি-প্রত্যুক্তি-বন্ধে রচিত বর্ণনা হইতে পারে, কিন্তু সার্থককাম নাটক নিশ্চয়ই নহে।

নাট্যকার গিরিশচন্দ্র সম্বন্ধে একথা অনেকখানি সত্য না হইলেও একেবারে মিথ্যাও নহে। শঙ্করদর্শনের মূলতত্ত্ব সম্বন্ধে গিরিশচন্দ্রের ধারণার পরিমাণ যথেষ্ট, কিন্তু একথাও সত্য যে ব্রহ্মসূত্র ভাষ্যের শঙ্করের সহিত প্রত্যক্ষ পরিচয় গিরিশচন্দ্রের ছিল না। আর তাহা থাকিলেও নাটকে তাহার প্রমাণ যথেষ্ট নাই। যেখানে শঙ্করদর্শনের মূলতত্ত্বের—অর্থাৎ আত্মতত্ত্ব বিশ্লেষণ করা হইয়াছে, তাহা সুন্দর ও সূষ্ঠ হইয়াছে, কিন্তু যেখানেই ভিন্নমত খণ্ডনের চেষ্টা করা হইয়াছে, সেখানেই পাশ কাটাইয়া ‘নেপথ্যে’ চলিয়া যাওয়ার প্রবণতা দেখা দিয়াছে। কেবল মণ্ডন মিশ্রেরই সহিত যাহা একটু তর্কাতর্কি হইয়াছে, কিন্তু তাহাও শঙ্কর-পরিচায়ক নহে। প্রায় সব তর্কই ‘নেপথ্যে’ এবং উল্লেখ। সাংখ্য, পাতঞ্জল, জ্ঞান, বৈশেষিক, মীমাংসা—সব দর্শনের সিদ্ধান্তকেই শঙ্কর খণ্ডন করিয়াছেন—মাত্র ‘উল্লেখ’ তারপর শাক্ত, বৈষ্ণব, গাণপত, জৈন, বৌদ্ধ প্রভৃতি দর্শনও একই প্রকারে খণ্ডিত হইয়াছে। কেবল বৌদ্ধ কাপালিককে করিয়াছেন ‘নিষ্পন্দ’, তাহাও কমণ্ডলুর জলের ছিটা দিয়া এবং উগ্র ভৈরবকে

মারিয়াছেন সনন্দনের মধ্যে নৃসিংহ-মূর্তি নারায়ণকে স্মরণ করিয়া বা করাইয়া। আর 'ক্রকচ'কে হত্যা করাইয়াছেন ভৈরবের শূলের আঘাতে। অভিনব গুপ্তের পরাজয় তর্কে নহে— নিজেরই অসতর্ক আভিচারিক ফ্রিয়ার হাতে এবং কাশ্মীরের সারদাপীঠের দিক্‌পাল সপ্তশ পণ্ডিতদের পরাজয়ও বর্ণনায় বা উল্লেখে। জটনৈক পণ্ডিতের মুখে শোনা গেল—একে একে বৈশেষিক, নৈয়ায়িক, সৌগত, মীমাংসক প্রভৃতি অদ্বিতীয় পণ্ডিতগণ পবাস্ত হইয়া দ্বার ত্যাগ করিয়াছেন, দিগম্বরপন্থী পথরোধ করিলেও—নিশ্চয় বিফল।

বোধ হয়, শক্তিহীনতার জন্তই নাট্যকার এইরূপ করিয়াছেন—যৌগিকশক্তি তথা অতিপ্রাকৃত ঘটনাকেই বেশী করিয়া আঁকড়াইয়া ধরিয়াছেন; মননের দীপ্তি সৃষ্টি করিতে না পারায় অতিপ্রাকৃত ঘটনার বাহ্য দ্বারা 'action' সৃষ্টির চেষ্টা করিয়াছেন।—শঙ্করাচার্যের জীবনের অভাব বা অলৌকিক ঘটনাময়তা নাট্যকারকে সাহায্য করিয়াছে মাত্র। অতএব বিষয়টির উপস্থাপনাকে অতুলনীয় বা পরাকাষ্ঠা বলা চলে না। ইহাই নাটকখানি সম্বন্ধে প্রথম কথা। কাহিনীর ও ব্যক্তির অন্তর্নিহিত শক্তি এবং সেই শক্তির আদর্শ অভিব্যক্তির মাত্রা সম্বন্ধেই এই কথা। এই কথা, নাটকখানি কি হইতে পারিত বা কি হইলে আশানুরূপ হইত, এবং কি হইয়া উঠে নাই, সেই সম্বন্ধেই কথা। সুতরাং ইহা নাটকের বহিরঙ্গের বা আঙ্গকের আলোচনা নহে, ইহা অন্তরঙ্গেরই আলোচনা—আদর্শ মূর্তিবই আলোচনা। এই আলোচনা নাটকের গঠন সম্বন্ধীয় আলোচনারই অন্তর্ভুক্ত।

নাটকের গঠন

এই প্রসঙ্গেই নাটকের গঠন সম্বন্ধে কথা উঠিতেছে। এই

ধবণের চরিত-নাটকে সন্ধি-বিভাগ সুস্পষ্ট কবিষা তোলা বা বক্তার বাধা কাহিনী-পরিকল্পনার বিশেষ শক্তিমত্তার উপরেই নির্ভব কবে। বিশেষতঃ যেখানে “বিষয়-ঐক্য” থাকে না,—“ব্যক্তিব-ঐক্যই” যেখানে একমাত্র ঐক্য—সেখানে সুস্পষ্ট সন্ধি-বিভাগে কাহিনীকে কল্পনা করা বা বিভক্ত করা খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। এই নাটকেও সে দৃষ্টি কম নহে। প্রথমতঃ নাটকখানি অপ্রযোজ্যরূপে দীর্ঘ। অভিনয়কালে সময়-সংক্ষেপার্থ একাধিক গর্তাঙ্ক (মোট ৩৮টিব মধ্যে ১১টি—প্রথম অঙ্কেব ১ম গর্তাঙ্কেব শেষভাগ, দ্বিতীয় অঙ্কেব ৫ম গর্তাঙ্ক, তৃতীয় অঙ্কেব ৩য় ও ৫ম, চতুর্থ অঙ্কেব ৩য় এবং পঞ্চম অঙ্কে ১ম, ৪র্থ, ৬ষ্ঠ, ৮ম, ৯ম ও ১০ম গর্তাঙ্ক) পবিত্যক্ত হইয়া থাকে। তবে অতিদীর্ঘতা অভিনয়-কালের হিসাবেব দিক দিয়া দে'বাবহ হইলেও নাটকেব শৈল্পিক গঠনেব সহিত স্বতোবিবোধী নহে। শৈল্পিক গঠনেব ক্রটি প্রধানতঃ ঐক্যঘটিত ক্রটি, সন্ধিবিভাগ-ঘটিত ক্রটি—আয়তন-সুসমাব ক্রটি। কোতুহলোদ্দীপক ও সবস ঘটনা বিভ্রাসেব দ্বারা আয়তন-সুসমাব ক্রটি অনেক সময় ঢাকা না যায় এমন নহে, কিন্তু আয়তন-বিশেষজ্ঞেব চোখে উহা ধবা না পড়িয়া যায় না। যে-কোন মূল্যবান কিছু দিয়া ক্ষতিপূরণ করা চউক না কেন, ক্রটিকে ক্রটিই বলিতে হইবে, অন্ততঃ যে-পর্যন্ত না বিধান-শাস্ত্র হইতে বিধিটিকে অপসাবিত করা হয়।

এই হিসাবেই, শঙ্করাচার্য্যেব সন্ধি-বিভাগে ক্রটি ধবা যায়। গর্ত-সন্ধি বা বিমর্ষ সন্ধি যেমন পবিস্মৃট হয় নাই, উপসংহাব তেমন শক্তিহীন এবং আকস্মিক হইয়াছে। এই সকল কারণেই, নাটকখানি গঠনেব দিক দিয়া বতটা ‘নাট্যরূপে কাহিনী’ হইয়া উঠিয়াছে, ততটা ‘কাহিনীব নাট্য-রূপ’ হইতে পাবে নাই। যে-কোন কাহিনীকে কথোপকথন-বন্ধে উপস্থাপিত কবিলেই “নাটক”

হয় না। “সন্ধি” নাটকেব পক্ষে অপবিহার্য (সন্ধি পাঁচটিই হউক আব তিনটিই হউক)।

তাবপব ঘটনা-সংস্থান তথা কৰ্ম্মোদ্দীপনাব (action) কথা ধরা যাউক। ঘটনা-সংস্থাপনে নাট্যকাব অতিপ্রাকৃতব শবণ লইয়াছেন বেশী। ফলে, নাটকে অতিপ্রাকৃতব প্রাদুর্ভাব ঘটমাছে বলা যাইতে পাবে। শঙ্কবাচার্য্যেব প্রচলিত জীবনীতে অতিপ্রাকৃত ঘটনা বা অলৌকিক শক্তিব কথা না আছে এমন নহে, কিন্তু নাটকে উহাব প্রয়োগ আতিশয্য দোষে পরিণত হইয়াছে।

নাটকে action

এই সকল ঘটনা দ্বাবাহ নাট্যকাব নাটক অতি সহজ উপায়ে কৰ্ম্মোদ্দীপনা (action) সৃষ্টিব চেষ্টা কবিমাছেন এবং সৃষ্টি কবিত্তে সক্ষমও হইমাছে। অতিপ্রাকৃত ঘটনায় যাহাবা পূর্ণ আস্থা বাধিবেন, তাহাদেব কাছে কৰ্ম্ম-দীপনাব মাত্রা খুবই বণেষ্ঠ হইবে, কিন্তু যাহাবা উহাতে বিশ্বাস হারাইমা ফেলিমাছেন, তাহাদেব কাছে উহাব প্রভাব খুব বেশী কার্য্যকরী হইবে না—যাহাকে টিব মন বসা বলে তাহাতে ব্যাঘ ৩ ঘটিবই। তবে ঘটনাব আকস্মিকতা ও অসাধাবণতা ক্রিয়া-প্রবাহেব একতানতা সৃষ্ট কবিস চতনাকে সচকিত কবিমা তুলিবই এবং অন্ততঃ সেইটুকু ক্রিয়া সকলেব মধ্যেই সঞ্চাবিত হইবে। অতএব বলা যাইতে পাবে, যে উপায়ে নাটকেব ক্রিয়া-প্রাণতা প্রধানতঃ বজ্রায় রাখা হইমাছে, তাহা শিল্পেব দিক দিমা খুব প্রশংসনীয় নহে। চবিত্রেব অন্তুনিহিত ব্যক্তিদেব স্মরণে ভাবদ্বন্দেব সংঘাতে এবং পবিস্থিত্তির চিন্তাকষকত হইতে যে ক্রিয়া-উদ্দীপনা সঞ্চাবিত হয় তাহাই শৈল্পিক মূল্যেব দিক দিমা বেশী প্রশংসার্হ। শঙ্কবাচার্য্য নাটকে প্রধানতঃ বাহিদেব

ঘটনা দ্বাৰাই চমৎকাৰ সৃষ্টিব চেষ্টা কৰা হইয়াছে এবং সেই কাৰণেই 'action'কে প্ৰথমশ্ৰেণীৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা চলে না।

চৰিত্ৰ সৃষ্টি

তাৱণব—চৰিত্ৰ-সৃষ্টিব কথা। গিৰিশচক্ৰেব চৰিত্ৰে আব আব কিছু থাক আব না থাক—একটি বস্তুব অসদভাব প্ৰায়ই ঘটে না। সে বস্তুটি—অমুভব-তীব্ৰতা। এই অমুভব-তীব্ৰতাকেই চৰিত্ৰেব প্ৰাণ-স্পন্দন বলা যাইতে পাবে। কাবণ নিবাবেগ চৰিত্ৰ নাটকেব পক্ষে—নিপ্ৰাণ। এই শঙ্কবাচাৰ্য্য নাটকেৰ চৰিত্ৰগুলিব মাধ্যম—সকল চৰিত্ৰই অমুভব-তীব্ৰ এ কথা বলা না গেলেও, এইটুকু অন্ততঃ বলা যায় যে অধিকসংখ্যক চৰিত্ৰেই প্ৰাণশ্বাস পাওয়া যায়। ইহাদেব মাধ্যমে 'বিশিষ্টা', জগন্নাথ, মণ্ডন মিশ্ৰ ও শঙ্কবাচাৰ্য্য বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। বিশিষ্টাব বিচ্ছেদ-কাতৰ মাতৃস্বৈৰ শব্দণ, জগন্নাথেব সেবাপৰায়ণতাজনিত অমুভব-চাঞ্চল্য, মণ্ডন মিশ্ৰেব শাস্ত-তন্ময়তা, এবং শঙ্কবাচাৰ্য্যেব অদ্বৈত-অমুভূতি এবং অদ্বৈত-প্ৰাণত। যথেষ্ট ভাবোদ্দীপক। অপ্ৰধান চৰিত্ৰগুলিও একেবাবে নিপ্ৰাণ নহে। কিন্তু কোন চৰিত্ৰেই গভীৰ ভাবদ্বন্দেব সংঘৰ্ষ নাই; একাধিক ব্যক্তিস্বৈৰ পাবস্পৰিক দ্বন্দেব জটিলতা বা গভীৰতা নাই; তবে কাৰ্যকটি নবকপী দেবতাৰ চৰিত্ৰসৃষ্টিতে নাট্যকাব কপকশ্ম্মী চৰিত্ৰ সৃজনেব চমৎকাৰ ক্ষমতা দেখাইয়াছেন। মহামায়া, চৰিত্ৰটি মহামায়াবই চমৎকাৰ প্ৰতিনিধি। রূপক চৰিত্ৰেব মত তাহাতে খানিকটা আবছায়া থাকিলেও চৰিত্ৰেব বাক্য ও ব্যবহাবে মহামায়া-তত্ত্ব অতি সুন্দৰভাবেই আবোপিত হইয়াছে। তাবণব মণিকৰ্ণিকাৰ ঘাটেব 'চণ্ডাল'ও সাৰ্থক সৃষ্টি। এই ধৰণেব রূপক-শ্ম্মী চৰিত্ৰসৃষ্টিতে গিৰিশচক্ৰেব দক্ষতা বাস্তবিকই লক্ষণীয়।

চরিত্রের চাল-চলনে বাচন-ভঙ্গিমায় রূপ ও আরোপের একটি অল্পত সমন্বয় দেখা যায়। এই ধরনের চরিত্র হইতে যে রস পাওয়া যায় তাহা ভাব-সঙ্গতির রস। সেই হিসাবেই চরিত্রগুলি খুবই রসালক। একাধারে “রূপে ও আরোপে সত্য” চরিত্র-সৃষ্টি সৃষ্টি-দক্ষতাবই নিদর্শন।

প্রকাশ-শক্তি

‘প্রকাশ’ কথাটি ব্যাপক-অর্থে—সমগ্র সৃষ্টি-কর্মতাই। ইহার মধ্যে কাহিনী-কল্পনা, পরিস্থিতি-স্থাপনা, চরিত্র-বিশ্লেষণ বা বিকাশন, ভাবিক ও বাটিক বিশ্লেষণ সব কিছুই অন্তর্ভুক্ত ; কিন্তু বিশেষ অর্থে প্রকাশ-শক্তি বলিতে সমালোচকবা ধরেন—ভাব-বিস্তারকে এবং বচন-বিশ্লেষণকেই। ভাব-ধারণা ও ভাব-বিস্তার এক হিসাবে এক বটে, কিন্তু ধারণার সহিত বিস্তারের একটু পার্থক্যও আছে। ধারণাটি যখন নানা কল্পনা-রূপের মধ্য দিয়া আত্মপ্রকাশ কবে তখনই তাহা ‘বিস্তার’—তাঁহার অল্প নাম কল্পনা-মহিমা। বচন-বিশ্লেষণ ইহাবই একটি বিশেষ পরিণাম, তবে স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য না আছে এমন নহে। শঙ্করাচার্য্য নাটকে ‘ভাব-ধারণা’ আছে বটে, কিন্তু খাটি ‘ভাব-বিস্তার’ বলিতে যাহা বুঝায় তাহা নাই। সূত্ররং কল্পনা-মহিমায় নাটকখানি তেমন মহিমায়িত নহে। ভাবপব বচন-বিশ্লেষণ—নাট্যকাব পাত্রোচিত ভাষা প্রয়োগ করিবার বীতি গ্রহণ কবিয়াছেন এবং প্রায় ক্ষেত্রেই উচিত্য অক্ষুণ্ণ বাধিতে সমর্থ হইয়াছেন। কিন্তু দু’এক স্থলে একটু এদিক ওদিকও হইয়া গিয়াছে। অভিনব গুপ্তেব মুখে পূর্ববঙ্গীয় ভাষা দিয়া নাট্যকার চরিত্রটিকে খুবই লঘু করিয়া ফেলিয়াছেন—হাস্তরসের আলম্বন হিসাবে তাহার যতই সামর্থ্য থাক না কেন। অধিকন্তু চরিত্রটির

বচন-ভঙ্গিমা সর্বত্র যথার্থ হয় নাই। এম অঙ্কের ১ম গর্তাঙ্কে—
অভিনবের উক্তি—‘আহ আহ আমার অভিনয়ের বলটা আছে—
বগন্দরে জেরে ফেলেচে—সম্পূর্ণ স্তব্ধ হয় নাই। ‘জেরে ফেলেচে’
পূর্ববঙ্গীয় কথা নহে যশোহরীয় ভঙ্গি। পূর্ববঙ্গীয় উচ্চারণ—
‘জাইর্যা ফ্যালুচে।

যাহাই হউক পাত্রোচিত বচন-বিভ্রাসের চেষ্টা নাট্যকাব কবি
যথাসাধ্য করিয়াছেন (এক অভিনবগুপ্ত বড় এবং সাংঘাতিক
ব্যতিক্রম)। তারপর, ভাষা অলঙ্কৃত না হইলেও, মাধুর্য্য-গুণ-বর্জিত
নহে। সহজ ভাষায় ভাবোদ্দীপনা করাই নাট্যকারের—প্রকাশ-
বৈশিষ্ট্য। তবে একটি বিষয়ে নাট্যকার প্রথম শ্রেণীর দক্ষতা
দেখাইয়াছেন—এই বিষয়টি গীত রচনা। মহামায়ার গান সম্বন্ধে
ভূত্য জগন্নাথ যাহা মন্তব্য করিয়াছে তাহার সহিত মতৈক্য বোধ
হয় প্রত্যেকেরই—‘ভূতুড়ে গানও এমন মিষ্টি হয়’ এই মন্তব্যটি
মোল আনা যথার্থ। মহামায়ার গান, চণ্ডালবেশী মহাদেবাদিব
গান, শিউলিপল্লীর বালকগণের গীত, বালকগণের ক্রীড়া-গীত,
বিকটাগণের ও ভূতপ্রেতগণের নৃত্যগীত পর্য্যন্ত ভাবে-ভাষায়
চিন্তাকর্ষক। (বিকটাগণের এবং ভূতপ্রেতগণের গীতে ও উক্তিতে
শেক্সপীয়রের ভূতপ্রেতের প্রভাব আছে)। পাত্রোচিত হালুকা ভাষায়
ভারি ভারি ভাব প্রকাশ করা সহজ ব্যাপার নহে। এই বিষয়ে
নাট্যকারের দক্ষতা, বলা চলে, অতুলনীয়। শক্তিমান শব্দশিল্পী
পরিচয় এই সকল গীতাদিব মধ্যে যথেষ্ট পরিমাণেই আছে।

উপসংহার

নাটকখানিব পরিপাটি বিশ্লেষণের পরে, রসাস্বক সৃষ্টি হিসাবে
উহার মূল্য নির্ধারণ করিতে যাইয়া আমরা এই সিদ্ধান্তেই

পৌছিতে পারি যে, নাটকখানির গঠন-ক্ৰটি, বিষয়ের আদর্শ উপস্থাপনার ক্ৰটি এবং অল্পবিধ ক্ৰটি আছে সন্দেহ নাই, কিন্তু তাহা সম্বন্ধেও নাটকখানি মূল্যবান। শঙ্করদর্শনের মূলতত্ত্বটিকে এবং শঙ্করাচার্য্যের জীবনের ঘটনাকে শঙ্করাচার্য্যের চরিত্রের মাধ্যমে সরসভাবে অভিব্যক্ত করার যে মূল্য, সে মূল্য নাটকখানির যথেষ্ট আছে। অতএব নাটকখানি আবেদন-শক্তিতে খুব দুর্বল নহে। অবশ্য শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করিতে হইলে প্রথমশ্রেণী হইতে ইহাকে বাদ দিতে হইবে।

ব্যাসকৃত মহাভারতে ভীষ্মকথা

[আদিপর্বে—৯৬—১০৫ ;

সভাপর্বে—৩৮, ৪০, ৪২, ৪৪, ৬২, ৭৩ ;

বনপর্বে—২৮২ ;

বিরাটপর্বে—২৮, ৫২, ৬৪ ;

উদ্যোগপর্বে—৪৯, ৬২, ১০৫, ১২৬, ১৩৮, ১৫৫, ১৬৭, ১৭২—

১৯৫ ,

ভীষ্মপর্বে—৪৩, ৫২, ৫৮, ৫৯, ৬০, ৬৭, ৮০, ৬৭, ৯৭, ৯৮, ১০৪,

১০৭, ১০৮, ১০৯, ১১৫, ১১৮, ১১৯, ১২১, ১২২ ;

শান্তিপর্বে—৩৭, ৪৭, ৭৫, ১৩৪, ১৮১, ২৭২.....]

শান্তনু-গঙ্গা কথা

ইক্ষাকুবংশে মহাভিষ নামে এক (সত্যবাক্ ও সত্যবিক্রম) রাজা ছিলেন । সহস্র অশ্বমেধ এবং শত বাজসূয় যজ্ঞ করিয়া তিনি ইন্দ্রকে তুষ্ট করিয়া স্বর্গে অধিকার লাভ করিয়াছিলেন । একদিন দেবগণ বক্ষার উপাসনাব জন্ত সন্মিলিত হইলে রাজর্ষিগণেব সচিত্র মহাভিষও সেখানে আসন গ্রহণ করিয়া উপাসনায় অংশ গ্রহণ করিবার সৌভাগ্য লাভ করিয়াছিলেন । এমন সময় সেখানে গঙ্গা প্রবেশ করিলেন । বায়ুতাড়নায় গঙ্গাব দেহবাস ঝলিত হইল এবং তাহা দেখিয়া দেবগণ অধোমুখ হইলেন, কিন্তু মহাভিষ ‘অশঙ্কো দৃষ্টবারদীম্’ । ব্রহ্মা এইরূপ ব্যবহার দেখিয়া বাজর্ষি মহাভিষকে অভিশাপ দিলেন—
“জাতো মর্ত্যেষ্ণু পুনর্লোকানবাপ্যসি” এবং গঙ্গাও—“সা তে বৈ

মাগুষে লোকে বিপ্রিয়াণ্যচরিত্যতি।” ইহার পর রাজর্ষি রাজা প্রতীপকে পিতারূপে গ্রহণ করিতে ইচ্ছা করিলেন। (প্রতীপং রোচয়ামাস পিতরং ভুরিতেজসম্)।* ওদিকে গঙ্গাও তাঁহাকে মনে মনে ধ্যান করিতে করিতে প্রত্যাবর্তন করিলেন। পথে যাইতে যাইতে নষ্ট-রূপ বসুগণকে দেখিয়া, অবস্থার কারণ জিজ্ঞাসা করিলেন। বসুগণ কহিলেন—“শপ্তাঃ স্মো বৈ মহানদি!” ব্রহ্মবাদী বশিষ্ঠের অভিশাপ—

যস্মান্মে বসবো জহুর্গাং বৈ দোক্ষুীং স্রবালধিম্

তস্মাৎ সর্বে জনিষ্যন্তি মাগুষেষু ন সংশয়”।

(১৯ অধ্যায়, আদিপর্ব)

বসুগণ গঙ্গাব নিকট প্রার্থনা জানাইলেন—

“তমস্মান্মাহুবী ভূত্বা স্বজ পুত্রান্ বসুন ভূবি”।

(২৬ অধ্যায়, আদিপর্ব)

গঙ্গা বলিলেন—“মর্ত্যে তোমাদের কর্তা হইবেন কে? উত্তবে বসুগণ কহিলেন—“প্রতীপের পুত্র শাস্ত্রহুই যোগ্য ব্যক্তি”!

গঙ্গাও এই কথা সমর্থন করিলেন এবং কহিলেন—‘তোমাদের জন্মমাত্রই জলে নিক্ষেপ করিব, কিন্তু তাঁহাকে একটি পুত্র দিতেই হইবে। তখন বসুগণ উত্তর কবিলেন—আমাদের প্রত্যেকের শক্তি হইতে একটি পুত্র জন্ম গ্রহণ করিবে সেই পুত্রটিই তাঁহাব থাকিবে’; কিন্তু “ন সম্পৎশ্রুতি মর্ত্যেষ্ পুনশ্চ তু সন্ততিঃ।” এইরূপ সঙ্কল্প করিয়া গঙ্গা ও বসুগণ প্রস্থান করিলেন।

*

*

*

মৃগষাশীল রাজা শাস্ত্রহু একদিন মৃগ অন্বেষণ করিতে করিতে গঙ্গার তটদেশে উপস্থিত হইলেন এবং সেখানে—‘দর্শন পরমাং

প্রিয়ম্'। সেই দিব্যাভরণভূষিত নারী-মূর্তি দেখিয়া শান্তনুর রোমহর্ষ হইল এবং চক্ষু দ্বারা রূপ অবিবাম পান করিয়াও তাঁহার তৃপ্তি হইল না। শেষে রাজা তাঁহাকে কহিলেন—‘দেবী, দানবী, গন্ধকাী, অঙ্গবা, যক্ষী, পরগী বা মাছুষী যাহাই হওনা কেন, শোভনে, তুমি আমাব ভার্যা হও।’ গঙ্গা সম্মত হইলেন, তবে সর্ষ কবিলেন,

—যং তু কুর্ধ্যামহং বাজন্। শুভং বা যদি বা হুতুম।

ন তদ্বাবমিতব্যাহান্মি ন বক্তব্য। তথাহপ্রিয়ম্।—

বাজা শান্তনু সব সর্ষই মানিয়া লইলেন এবং গঙ্গা মাছুষী মূর্তি পবিগ্রহ কবিয়া বাজাব সহবর্ত্তিনী হইলেন। কালক্রমে বশুগণ জন্মগ্রহণ কবিলেন এবং গঙ্গাও নিয়ম মত একে একে জলে নিক্ষেপ কবিলেন। অষ্টম পুত্র জন্মগ্রহণ কবিলে বাজা ছুঃখার্ত্ত চিন্তে কহিলেন—

—মা বধীঃ কন্তু কাঙ্গীতি কিং হিনংগি স্ততালিতি

পুত্রায়ি! স্মহং পাপং সম্প্রাপ্তং তে স্মর্গহিতম।

গঙ্গা নিজে পাবচয দিলেন এবং বলিলেন—‘আমি চলিলাম, এই পুত্র তোমাব থাকিল’। (পুত্রং পাহি মহাত্মতম) এই বলিয়া গঙ্গা কুমাবকে লইয়া অন্তহিত হইলেন।—

এতদাধ্যায় সা দেবী তদৈবাস্তবধীয়ত।

আদায় চ কুমাবং তং জগামাথ যযোপ্সিতম। (৯৮—আদি)

এহ ঘটনাব অনেককাল পবে, রাজা শান্তনু একদিন মৃগয়া কবিতে কবিতে গঙ্গাতীবে উপস্থিত হইলেন এবং দেখিলেন যে চারুদর্শন একটি কুমাব বসন্ধানে গঙ্গাপ্রবাহকে নিকঙ্ক কবিয়া দাঁড়াইয়া আছে। শান্তনু তাঁহাকে চিনিতে পাবিলেন না, কিন্তু কুমাব—“স তু তং পিতবং দৃষ্টা মোহযামাস মাযয়া” এবং ‘সহসা অন্তর্হিত হইল। বাজ তখন গঙ্গাকে পুত্রটিকে দেখাইতে অমুনোধ করিলেন। গঙ্গা পুত্রকে লইয়া উপস্থিত হইয়া বলিলেন—‘এই সেই অষ্টম পুত্র। এই পুত্র

সৰ্বশাস্ত্রবিদ হইয়াছে। বশিষ্ঠের নিকট হইতে এ বেদ অধ্যয়ন করিয়াছে। উশনার মত শাস্ত্রজ্ঞ! যত শাস্ত্র আছে সবই ইহাতে প্রতিষ্ঠিত। শস্ত্রবিস্তার এ জ্ঞানদগ্ধ্য (তব পুত্রে মহাবাহৌ সাক্ষোপাঙ্গং মহাজ্ঞানি। ঋষিঃ পরৈবনাধুষ্টো জ্ঞানদগ্ধ্যঃ প্রতাপবান্)। ‘এই বীরপুত্রকে তুমি গৃহে লইয়া যাও।’ গঙ্গার বাক্যে প্রীত হইয়া শাস্ত্র পুত্রকে লইয়া রাজধানীতে প্রত্যাবর্তন করিলেন এবং দেবব্রতকে যৌবরাজ্যে অভিষিক্ত করিলেন।

সত্যবতী প্রসঙ্গ

এইভাবে চাবি বৎসর অতীত হইলে, রাজা শাস্ত্র পুত্র একদা ‘যমুনা’-নদীর তটদেশস্থ এক বনপ্রদেশে বিচরণ করিতে করিতে অনির্দেশ্য এক উত্তম গন্ধ আশ্রয় করিলেন। সেই গন্ধ অঙ্গুসর্গণ কবিয়া চাবিদিক অঙ্গুসন্ধান করিতে করিতে—দদর্শ তদা কল্যাণ দাশানাং দেবকপিণীম্। রাজা তাঁহার পরিচয় লইলেন এবং—“স গন্ধা পিতবং তস্তা ববয়ামাস তাং তদা”। দাশরাজ সমভ্যর্থনা করিয়া কহিলেন—একটি সন্তে কল্যাণ আমি দিতে পাবি; “গন্ধাং জায়েত যঃ পুত্রঃ স রাজা পৃথিবীপতে। স্তুত্বজ্ঞমভিষেক্তব্যো নাত্নঃ কশ্চন পার্থিব।” রাজা শাস্ত্র এই সন্ত পালন করিতে সক্ষম হইলেন না। হস্তিনাপুরে আসিলেন, কিন্তু কল্যাণ চিন্তাদাহে তাঁহাব সমস্ত দেহ-মন দগ্ধ হইতে লাগিল।

দেবব্রত পিতার দৈন্য লক্ষ্য করিয়া পিতাকে একদিন বলিলেন—“পিতা! সৰ্ব্বত্রই আপনাব স্তম্ভল, অথচ আপনি হুঃখিত এবং সৰ্ব্বদাই কি যেন ধ্যান করেন। আপনি বিবর্ণ ও ক্লেশ হইয়া পড়িয়াছেন। আপনার ব্যাধির কারণ আমাকে বলুন।” দেবব্রতের কথা শুনিয়া শাস্ত্র বলিলেন—“সত্যই আমি চিন্তাকুল। তুমি আমাব একমাত্র

পুত্র। জগতের অনিত্যতার কথা ভাবিয়া বড়ই উদ্বিগ্ন—কারণ ‘কথঞ্চিৎ তা পাদেয়। বিপত্তৌ নাস্তি নঃ কুলম্’—তোমার কোনরূপ বিপত্তি ঘটিলে আমার বংশ থাকিবে না। অবশ্য তুমি একাই একশত পুত্র হইতে শ্রেষ্ঠ। তবু শাস্ত্রের বিধি—এক পুত্রস্ব—অনপতন্ত্র কলাং নহিস্তি ঘোড়শীম্। এই সব কথা ভাবিয়াই আমি চিন্তাকুল।”

পিতার যুথের কথা শুনিয়া দেবব্রত পিতার মনের কথাও বুঝিয়া ফেলিলেন এবং তখনই বৃদ্ধ অমাত্যদের নিকটে যাইয়া ভিতরকার ব্যাপার শুনিয়া দাশরাজ্যের সমীপে যাইয়া দাশরাজকন্যাকে প্রার্থনা করিলেন।

দাশরাজ যথোচিত অর্থার্থনা করিয়া এবং শাস্ত্রমূর নানারূপ প্রশংসা করিয়া কহিলেন—“এ প্রস্তাব খুবই আনন্দদায়ক, তবে কন্যার পিতা হিসাবে কয়েকটি কথা বলিতে চাহি।—সপত্নতা দোষ বড় বলবান্। আর তোমার মত ব্যক্তি যাহার সপত্ন, সে গন্ধর্ব্ব বা অসুর যাহাই হউক না কেন, তাহাব আর নিস্তাব নাই। ইহাই এস্থলে বড় বিচার্য্য বিষয়।” দাশরাজের অভিপ্রায় বুঝিয়া দেবব্রত প্রতিজ্ঞা করিলেন—

‘যোহস্তাং জনিষ্যতে পুত্রঃ স নো রাজা ভবিষ্যতি।’ দাশরাজ এই প্রতিজ্ঞা শুনিয়া দেবব্রতকে প্রশংসা করিলেন, কিন্তু কন্যাদান সম্বন্ধে মত দিলেন না। আরো একটা ‘কিন্তু’ তুলিলেন—‘তবাপত্যং ভবেদ্ যৎ তু তত্র নঃ সংশয়ো মহান্’—কিন্তু তুমি না হয় সিংহাসন দাবী করিবে না, কিন্তু তোমার পুত্রেরা দাবী করিবে না এ নিশ্চয়তা কোথায় ?

দাশরাজের মনোভিপ্রায় বুঝিতে পারিয়া ভীষ্ম পুনরায় প্রতিজ্ঞা করিলেন—“অথ প্রভৃতি মে দাশ! ব্রহ্মচর্য্যং ভবিষ্যতি।”—আজ হইতে আমি চিরব্রহ্মচারী হইলাম। এই ভীষ্ম প্রতিজ্ঞা শ্রবণ করিয়া দেব-অপ্সরাগণ ও রাজর্ষিরা পুষ্পবৃষ্টি করিতে লাগিলেন

এবং নাম রাখিলেন—ভীষ্ম। তখন দেবব্রত সত্যবতীকে कहিলেন—
 “মাতা! রথে আরোহণ করুন। নিজ গৃহে চলুন।” এইভাবে দেবব্রত
 সত্যবতীকে আনিয়া পিতার নিকট নিবেদন করিলেন। পিতা সমস্ত
 সংবাদ শুনিয়া বিস্মিত হইলেন এবং পুত্রকে ইচ্ছাগত্ব্য দান করিলেন।
 (১০০ অধ্যায়—আদিপর্ব)।

কিছুকাল মধ্যেই সত্যবতীর গর্ভে চিত্রাঙ্গদ ও বিচিত্রবীৰ্য্য নামে
 দুই পুত্র জন্মগ্রহণ করিল। কিন্তু শাস্ত্র অনুযায়ী অধিককাল পুত্রদের মুখ
 দেখিতে পারিলেন না। কালের ডাক পড়িতেই তিনি চলিয়া
 গেলেন। তখন ভীষ্ম চিত্রাঙ্গদকে সিংহাসনে বসাইয়া সত্যবতীর
 মতামুসারে রাজ্যশাসন করিতে লাগিলেন। চিত্রাঙ্গদও অকাল
 মৃত্যুর মুখে পড়িলেন—গন্ধর্ব্বরাজের সঙ্গে যুদ্ধ করিতে যাইয়া। ভীষ্ম
 বালক বিচিত্রবীৰ্য্যকে সিংহাসনে অধিষ্ঠিত করিলেন এবং মাতাব
 নির্দেশ অনুসারে রাজধর্ম্ম পালন করিতে লাগিলেন।

কাশীরাজকন্যা কাহিনী

বিচিত্রবীৰ্য্য যৌবনে পদার্পণ করিলে ভীষ্ম ভ্রাতার বিবাহ দিতে
 ইচ্ছা করিলেন। তখনই তিনি শুনিলেন যে, কাশীবাজের তিন কন্যা
 স্বয়ংবরা হইতে ইচ্ছা করিয়াছে। মাতার অনুমতি লইয়া ভীষ্ম সশস্ত্র
 হইয়া বারানসী গমন করিলেন এবং সত্যায় সমবেত রাজপুত্রবর্গকে ও
 কন্যাত্রয়কে দর্শন করিলেন। ভীষ্মকে একাকী এবং বয়োবৃদ্ধ
 দেখিয়া কন্যাত্রয়— “অপাত্রাগস্ত তাঃ সৰ্ব্বা বৃদ্ধইত্যেব চিন্তয়া”।
 ক্ষত্রিয়গণও হাসিয়া হাসিয়া বলিতে লাগিলেন—“ভীষ্ম শুনা যায়
 পরম ধর্ম্মাত্মা। বৃদ্ধ হইয়াছে—তবু কি নির্লজ্জ। ভীষ্ম ব্রহ্মচাৰী—
 ইহা মিথ্যা কথা।”

রাজপুত্রবর্গের পরিহাসবাক্য শুনিয়া ভীষ্ম ক্রুদ্ধ হইয়া উঠিলেন এবং

—“ভীষ্মক্কা স্বয়ং কত্তা চরয়ামাস তাঃ প্রভু।” কত্তাদিগকে রথে তুলিয়া লইয়া ভীষ্ম উপস্থিত ক্ষত্রিয়বীরদের যুদ্ধে আহ্বান করিলেন। তুমুল যুদ্ধ বাধিয়া গেল। কিন্তু—‘স ধনুংসি ধ্বজাগ্রানি বর্ণ্যাণি চ শিরাংসি চ। বিচ্ছেদ সমরে ভীষ্মঃ শতগোহ সহস্রশঃ।’ শেষ পর্য্যন্ত মহাবাহু শাস্ত্ররাজ রণে যোগ দিলেন। কিন্তু ভয়ংকর যুদ্ধ করিয়াও, শাস্ত্ররাজ পরাজিত হইলেন। ভীষ্ম কাশীরাজকন্যাসহ হস্তিনাপুরে ফিরিয়া আসিলেন এবং ভ্রাতা বিচিত্রবীর্য্যাকে কন্যা সমর্পণ করিলেন।

বিবাহের আয়োজন হইতেই জ্যেষ্ঠা কন্যা অম্বা নিবেদন করিলেন—‘আমি শাস্ত্ররাজকেই মনে মনে পতিত্বে বরণ করিয়াছি—আর আমার পিতার কামনাও তাহাই।’ অম্বার মনের কথা শুনিয়া ভীষ্ম অম্বাকে শাস্ত্ররাজের নিকটে পাঠাইয়া দিলেন এবং অম্বিকা এবং অম্বালিকাকে বিচিত্রবীর্য্যের সহিত বিবাহ দিলেন। (১০৩ অধ্যায়—‘আদিপর্ব্ব’)।

কিন্তু শাস্ত্ররাজ অম্বাকে গ্রহণ করিলেন না—অধিকন্তু নানারূপ বাক্যে পীড়ন করিলেন। অম্বা অনেকবার অন্তনয় করিলেন, কিন্তু শাস্ত্ররাজ অটল থাকিয়াই বার বার তাহাকে প্রত্যাখান করিলেন এবং—“গচ্ছ গচ্ছেতি তাং শাস্ত্রঃ পুনঃপুনরভ্যমত”। শোকে ক্ষোভে কাঁদিতে কাঁদিতে অম্বা প্রস্থান করিলেন (১৭৪ অধ্যায়, উত্তোগপর্ব্ব)। অম্বা লজ্জায় পিতৃ-ভবনে ফিরিয়া গেলেন না। তাহার মনে চিন্তা উঠিল—আমার এই অবস্থার জ্ঞাত কে দায়ী?—আমি নিজে? না ভীষ্ম? অথবা মৃত পিতা? শিক্ আমাকে, শিক্ ভীষ্মে, শিক্ পিতাকে, শিক্ শাস্ত্ররাজকে। তবে—ভীষ্মই এই অবস্থার মূল কারণ—‘অনয়ন্তাস্তু তু মুখং ভীষ্মঃ শাস্ত্রন বো মম’।—প্রতিশোধ আমাকে লইতেই হইবে—

‘স। ভীষ্মে প্রতিকর্ত্তব্যমহং পশ্যামি সাম্প্রতম্।

তপসা বা বুধা বাপি হুঃখ হেতুঃ সঃ মে মতঃ।’

এইরূপ সম্বল লইয়া অশ্বা এক আশ্রমে প্রবেশ করিলেন এবং সেখানেই রাজিয়াপন করিলেন। সেই আশ্রমে শৈখাবত্যা নামে বৃদ্ধ তপস্বী ছিলেন। তিনি অশ্বার কাহিনী শুনিয়া বড়ই দয়াদুর্চিত হইলেন এবং তাহাকে যথাসাধ্য সাহায্য করিতে প্রতিশ্রুত হইলেন। আশ্রমের কেহ বলিলেন—“পিতার নিকট পাঠাইয়া দেওয়া সমীচীন”; কেহ বলিলেন—“শাশ্বতপতির নিকটে লইয়া যাইয়া তাঁহাকে গ্রহণ করিতে সম্মত করাই উচিত।” কেহ বলিলেন—“না তাহা অমুচিত, কারণ আগেই শাশ্বতপতি প্রত্যাখ্যান কবিয়াছেন।” শেষ পর্য্যন্ত প্রায় সকলেই পিতার নিকট প্রেরণ করাই সমীচীন মনে করিলেন। কিন্তু অশ্বা তপশ্চর্যা ছাড়া আর কিছুই করিতে সম্মত হইল না। এই সময় এক রাজসি সেই আশ্রমে উপস্থিত হইয়া ও সব বৃত্তান্ত শুনিয়া অশ্বাকে আশ্রয় দিলেন এবং বলিলেন—

“গচ্ছ দরচনাদ্রামং জামদগ্ন্যাং তপস্বিনম্।

রামন্তে স্তুমহদুঃখং শোকঞ্চৈবাপনেষ্যতি ॥”

মহেন্দ্র পরীতে বামের আশ্রম। আমাব কথ’ তাঁহাকে বলিলে নিশ্চয়ই তিনি তোমার উপকার করিবেন। তখনই বামের শিষ্য অকৃতব্রণ সেখানে উপস্থিত হইলেন। আশ্রমবাসিগণের মুখে সব বৃত্তান্ত শুনিয়া অকৃতব্রণ ভীষ্মকেই দোষী বলিয়া অভিব্যক্ত কবিলেন এবং বলিলেন—“তন্মাং প্রতিক্রিয়া বৃদ্ধা ভীষ্মে কারমিতুং তব”। অশ্বারও সেই কামনা। অকৃতব্রণের সহিত অশ্বা রামের আশ্রমে গেলেন। রামের কাছে অশ্বা কাঁদিয়া কাঁদিয়া তাঁহার কাহিনী বর্ণনা করিলেন এবং বার বার অমুরোধ করিলেন—“জাহি ভীষ্মং মহাবাহো যথা বৃত্রং পুন্দর।” বাম কহিলেন—“আমি ব্রহ্মবিদগণের হেতু ছাড়া অস্ত্র কোন হেতুতে অস্ত্র ধারণ করিতে চাহি না। শাশ্ব বা ভীষ্ম আমার কথাতেই বশীভূত হইবে। অতএব শোক পরিহার কর।’

অম্বা কহিলেন—‘প্রভু! আমার এক কামনা—ভীষ্মকে আপনি পরাভূত করুন’। তারপর, রাম অম্বাকে লইয়া ভীষ্মের নিকট গমন করিলেন এবং তাঁর চাকে গ্রহণ করিতে আদেশ করিলেন। কিন্তু ভীষ্ম গ্রহণ করিলেন না।

ফলে রামের সহিত ভীষ্মের তুমুল যুদ্ধ। প্রথমতঃ বাক, এবং শেষে প্রকৃত যুদ্ধই বাধিয়া গেল। রামকে ভীষ্ম বলিয়াছিলেন—“আপনি অনেকবার ক্ষত্রিয়দেব পরাভূত করিয়াছেন সত্য, কিন্তু তখন ভীষ্ম জন্মগ্রহণ করে নাই। আপনার সে দর্প আমি চূর্ণ করিব।” কুরুক্ষেত্রে উভয়পক্ষই প্রস্তুত হইল। গঙ্গাদেবী উভয়কেই বিরত করিতে চেষ্টা করিলেন, কিন্তু বিশেষ ফল হইল না।

ভীষ্ম রামকে ভূমিষ্ঠ দেখিয়া বলিলেন—‘আপনি সশস্ত্র এবং বথস্থ হইয়া যুদ্ধে আগমন করুন। অলৌকিক শক্তিবলে রাম বথ বন্দ্যাদি ভূষণে ভূষিত হইলেন। যুদ্ধ বাধিয়া গেল—ভীষণ যুদ্ধ। গঙ্গাদেবীকে পর্য্যন্ত একবার আসিতে হইল—ভীষ্মকে রক্ষা করিবার জন্ত। ওদিকে রামকে রক্ষা করিবার জন্ত জমদগ্নিকেও হস্তক্ষেপ করিতে হইল। দেব-দেবর্ষিদের এবং গঙ্গার অনুরোধে রাম নিবৃত্ত হইলেন। ভীষ্মকে রাম কহিলেন—

“স্বংসমো নাস্তি লোকেহস্মিন্ ক্ষত্রিয় পৃথিবীচবা।”

(১৮৭ অধ্যায়, উদ্যোগ)

তখন রাম অম্বাকে কহিলেন—“তুমি স্বচক্ষেই দেখিলে—আমি যথাসাধ্য যুদ্ধ করিয়াও ভীষ্মকে পরাজিত করিতে পারিলাম না, অতএব—যথেষ্টঃ গম্যতাং ভদ্রে কিমন্তুবা কেরোমি তে।” অম্বা বিদায় লইলেন এবং তপশ্চায় আত্মনিয়োগ করিলেন। দ্বাদশবর্ষ অতি-মানুষ তপশ্চা করিয়া অম্বা কামচারিণী হইয়া উঠিলেন এবং ‘কুটীলা’ নামে এক নদী হইয়া কিছুকাল অবস্থান করিলেন। পরে

শিবের তপস্বী করিলে শিব তুষ্ট হইলেন এবং ভীষ্ম-পরাজয়ের প্রতিশ্রুতি দিলেন। তিনি বলিলেন—

“হনিষ্যসি রণে ভীষ্মং পুরুষত্বঞ্চ লপ্যসে।

অরিষ্যামি চ তৎ সৰ্ব্বং দেহমন্তং গত্বা সতী ॥

দ্রুপদশ্র কুলে জাতা ভবিষ্যসি মহারথ।”

“ভবিষ্যামি পুমান্ পশ্চাৎ কশ্মাচ্চিং কাল পর্যায়াৎ” এই প্রতিশ্রুতি পাইয়া অশ্বা কাষ্ঠ-চিতায় প্রাণ বিসর্জন দিল। (অশ্বা—শিখণ্ডী)।

সভাপর্বে ভীষ্ম

যুধিষ্ঠিরের যজ্ঞসভায় ‘প্রধান অর্থা ব্যক্তি কে’ যুধিষ্ঠিরের এই প্রশ্নের উত্তরে ভীষ্ম কৃষ্ণের নাম করিতেই শিশুপালপ্রমুখ রাজগণ ভীষ্ম প্রতিবাদ ও কৃষ্ণনিন্দা করিতে লাগিলেন। ভীষ্মকেও ছাড়িয়া দিলেন না। যুধিষ্ঠির শিশুপালকে অনেকবার অনুনয় করিলেন, কিন্তু কোন ফল হইল না। তখন ভীষ্ম কৃষ্ণের প্রশংসা কবিলেন, তথা প্রমাণ করিলেন—কৃষ্ণই সৰ্ব্বাপেক্ষা যোগ্যতম। শিশুপাল তবু নিরস্ত হইলেন না। তখন ভীষ্ম শিশুপালের জন্মকথা বিবৃত করিলেন এবং সমাগত রাজবৃন্দকে জানাইলেন—সোহহং ন গণয়া মেতাংস্তুগেনাপি নরাধিপান্”। নরাধিপগণ ভীষ্ম ক্রুদ্ধ হইয়া পড়িলেন। কিন্তু ভীষ্ম শাস্ত গান্ধীর্ঘ্যে কহিলেন—

“পশুবদঘাতনং বা মে দহনং বা কট্যাগ্নিনা।

ক্রিয়তাং মূৰ্দ্ধি বো ব্রুতং ময়েদং সকলং পদম্” ॥

তারপর—যুদ্ধ এবং শ্রীকৃষ্ণ কর্তৃক শিশুপাল বধ।

*

*

*

*

যুধিষ্ঠিরের রাজত্বের যজ্ঞের ঘট দেখিয়া দুর্যোধন সম্ভাপে অলিতে লাগিলেন। পিতার কাছে ক্ষোভ জানাইলেন। অন্ধ-

পিতা প্রথমে পুত্রকে নিবৃত্ত করিতে চেষ্টা করিলেন। কিন্তু দুৰ্য্যোধন অদম্য—শকুনি ভরসা দিলেন—দ্যুতক্রীড়ায় পাণ্ডবের সৰ্বস্ব হরণ করা একমাত্র পথ এবং অমোঘ উপায়। নিরুপায় ধৃতরাষ্ট্র বিদুরকে পাঠাইলেন যুধিষ্ঠিরাদিকে আমন্ত্রণ জানাইতে। দ্যুতক্রীড়া আরম্ভ হইল, বাববার যুধিষ্ঠির পরাজিত হইতে লাগিলেন—শেষ পর্য্যন্ত দ্রোপদীকে পণ রাখা হইল। সে বারেও যুধিষ্ঠির পরাজিত। সভামধ্যে দুঃশাসন দ্রোপদীকে উপস্থিত করিলেন—কর্ণেব পরামর্শে বজ্রহরণের চেষ্টা হইল। দ্রোপদী বিলাপ করিলেন—মৰ্ম্মান্তিক, তেজস্বীও বটে। ভীষ্ম মুপ না খুলিয়া পাবিলেন না—

দ্রোপদীকে বলিলেন—ধর্ম্মেব তদ্ব বড দুজ্জেষ্ম।—

“বলচাংশ্চ যথা ধর্ম্মং লোকে পশুতি পুরুষমঃ।

স ধর্ম্মো ধর্ম্মবেলায়াং ভবত্যভিহতঃ পরঃ ॥

ন বিবেক্তজ্ঞঃ তে প্রণমিমং শক্ৰোমি নিশ্চয়াৎ।

স্বপ্নত্বাদ্ গহনত্বাচ্চ কার্য্যশ্রাস্ত্র চ গোববাৎ।”

শীঘ্রই কুরুগণ বিনষ্ট হইবে। তোমাব এই ছববস্থা, বোধহয়, ধর্ম্মেবই অতিপ্রেত। (ধর্ম্মমেবান্নবেক্ষসে)। তুমি জিত কি অজিত এ বিষয়ে যুধিষ্ঠিরই বড় প্রমাণ।

বনপর্বে ও বিরাটপর্বে ভীষ্ম

শকুনিদেব সহিত যুদ্ধে দুৰ্য্যোধনাদি পরাজিত ও বন্দী হইয়াছিলেন। পাণ্ডববা তাঁহাদেব মুক্ত কবিয়া প্রাণ বাঁচাইয়াছিলেন। এই সময়েই ভীষ্ম ধৃতরাষ্ট্রপুত্রদেব কহিলেন— “আমি পূর্বেই তোমাদের মানা কবিয়াছিলাম। শক্রবা তোমাদের পরাজিত ও বন্দী কবিল; শেষে পাণ্ডববা তোমাদের মুক্ত করিল। ইহাতেও

তোমাদের লজ্জা হয় না। তোমাদের সকলেরই বিরুদ্ধ প্রদর্শিত হইয়াছে। দুর্ভাগ্য কণের বিরুদ্ধ ও আক্ষালনও বেশ দেখা গেল। কণ পাণ্ডবদের পায়ের যোগ্যও না। এই কারণেই আমি সন্ধির কথা বলিয়াছি—এখনও বলি। সন্ধি ছাড়া যশস্ব রক্ষার কোনও উপায়ই নাই।” (বনপর্ব)

কীচক-বধের সংবাদ শ্রবণ করিয়া দুর্যোধন ঐতৃষ্ণিত উদ্ভিগ্ন হইলেন এবং সন্দেহ করিলেন—পাণ্ডবরা নিশ্চয়ই জীবিত আছে। ভীষ্ম নিশ্চিত সিদ্ধান্ত জানাইলেন—পাণ্ডবরা ধর্মপরায়ণ এবং সুনীতিবিশিষ্ট, অতএব তাহাদের বিনাশ অসম্ভব। শেষ পর্যন্ত বিরাতের গোপন হরণেব প্রস্তাব গৃহীত হইল। (আশ্চর্যের বিষয়) ভীষ্মও যোগদান করিলেন। বিরাতবাজ্যে বিরাত যুদ্ধ হইল। ভীষ্ম প্রমুগ সকলেই পরাজিত হইয়া ফিবিয়া আসিলেন। (বিরাত পর্ব)

উদ্যোগপর্বে ভীষ্ম

ভীষ্ম নবনারায়ণেব মাহাত্ম্য কীর্তন করিলে কণ ভীষ্মকে ঠেস দিয়া কথা কহিলেন—আক্ষালনও কবিলেন—“অহংহি পাণ্ডবান্ মৰ্জান্ হনিষ্যামি বণে স্থিতান্।” কণেব এই কথা শুনিয়া ভীষ্ম ধৃতরাষ্ট্রকে বলিলেন—‘যে কথা শুনিলে, ইহাব এক কলাও পূর্ণ হইবে না। এই দুর্ভাগ্য সূতপুত্রের জন্মই দুর্যোধনেব আজ এই অবস্থা। গন্ধর্ববৃদ্ধে এবং ঘোষণাত্মক যখন তোমাব পুত্রগণ পরাজিত হইয়া পলায়ন করিয়াছিল, তখন এই মহাবীর কণ, যিনি এখন ষাঁড়ের মত চীৎকার করিতেছেন (য ইদানীং বুঝায়তে)—কোথায় ছিলেন? ইহাদেব সব কথাই মিথ্যা, —তারপব সজয় পাণ্ডবগণেব বীর্যমহিমা কীর্তন করিলে ধৃতরাষ্ট্র খুব অজুতাপ করিতে লাগিলেন। দুর্যোধনকে

তিনি উপদেশ দিতে চেষ্টা করিলেন। কিন্তু দুর্য়োধন আমল্লাখ্য মাতিয়া উঠিলেন—

“পরা কৃষ্ণিঃ পরং তেজো বীর্যবত পরমং মম ।

পরা বিজ্ঞা পরো যোগো মম তেজ্যো বিশিষ্যতে ॥

পিতামহশ্চ দ্রোণশ্চ ক্রুপাঃ শল্যঃ শল্যস্তথা ।

শাশ্বেতু যং প্রজানন্তি সৰ্বং ভাষ্যি বিজ্ঞতে ॥”

কর্ণও খুব উৎসাহ যোগাইলেন—আবার ঘোষণাও করিলেন—
‘আমি পিতামহ থাকিতে বুদ্ধে অস্ত্র ধরিব না’। এই বলিয়া কর্ণ প্রস্থান
কবিলে ভীষ্ম হাসিয়া কহিলেন—‘যত্রপূত্র সত্যপ্রতিজ্ঞ, সন্দেহ নাই।
কিন্তু ক্রাহার নিকট হইতে তিনি এই বুদ্ধের ভাব গ্রহণ করিবেন ?
আমি শত্রুপক্ষের সহস্র অবুত বোদ্ধাকে নিজেই নিহত কবিব ।”

(শ্রীকৃষ্ণের দূতরূপে কুরুসভায় গমন) এবং সেট প্রসঙ্গেই ইচ্ছা
পৰ,—দুর্য়োধনের প্রতি ভীষ্মের উপদেশবাক্য (অধ্যায়—১২৫,
১২৬, ১৩৮) ইত্যাদি ।

তারপর ভীষ্ম সেনাপতিপদে বৃত্ত হইলেন। বখাতিবগ সংখ্যান
কণকে অর্দ্ধশতী গণনা কবায় কর্ণের সহিত ভীষ্মের কলহ বাধিল।
(১৬৭ অধ্যায়)। ‘ধেনে ভীষ্ম কত্বক অশ্বোপাশ্বান বর্ণনা’ (১৭২-১৯৪) ।

ভীষ্মপর্বে ভীষ্ম

যুদ্ধারম্ভ হইল। ক্রমে ভীষ্মের সহিত অর্জুনের শক্তিপরীক্ষা
আরম্ভ হইল। বুদ্ধের ভীষ্মতায় দুর্য়োধন সন্তুষ্ট হইতে পারিলেন
না। ভীষ্মের নিকট উপস্থিত হইয়া ঐকান্তিকতার সহিত বুদ্ধ
করিবার প্রস্তাব করিলেন। ভীষ্ম ভীষণভাবে বুদ্ধ করিতে আরম্ভ
করিলেন। অর্জুনকে বক্ষা করিতে শ্রীকৃষ্ণকে পর্য্যন্ত চক্রগ্রহণ
করিতে হইল। ভীষ্ম কৃষ্ণকে সত্বোধন করিয়া কহিলেন—

“এছেহি দেবেশ জগন্নিবাস নমোহস্ততে মাধব চক্রপাণে ।

প্রসহ মাং পাতয় লোকনাথ রথোত্তমাং সর্বশরণ্য সংপ্যে ।

ত্বয়া হতস্তাপি মমাস্ত কৃষ্ণঃ শ্রেয়ঃ পরশ্মিন্নিহ চৈব লোকে ।

সম্ভাবিতোহস্মাক্কবৃষিনাথ লোকৈকজ্জিভিস্কীর তবাভিয়ানাং ।”

—অৰ্জুন শ্রীকৃষ্ণকে বাধা দিলে কৃষ্ণ ফিরিয়া গেলেন ।

ভীষ্ম ঘোরতর যুদ্ধ করিতে লাগিলেন । প্রতিদিন লক্ষ লক্ষ যোদ্ধা তাঁহার হাতে প্রাণ হারাইতে লাগিল । যুধিষ্ঠির শোকসন্তপ্ত হইয়া কৃষ্ণকে ভীষ্মবধের উপায় নির্দ্ধারণ করিতে বলিলেন । শেষ পর্য্যন্ত স্থির হইল—ভীষ্মের নিকটেই উপায় জিজ্ঞাসা করা উচিত । ভীষ্ম উপায় বলিয়া দিলেন—শিখণ্ডী সম্মুখে আসিলেই তিনি অস্ত্র ত্যাগ করিবেন । যথাকালে শিখণ্ডীকে সম্মুখে রাখিয়া অৰ্জুন যুদ্ধক্ষেত্রে প্রবেশ করিলেন । ভীষ্ম অস্ত্র ত্যাগ করিলেন । বাণে বাণে ভীষ্মের দেহ আচ্ছাদিত হইয়া গেল । ভীষ্ম ভূপতিত হইলেন—চারিদিকে হাহাকার উঠিল । কুরু-পাণ্ডব সকলেই শোকাক্তচিত্তে তাঁহাকে দিগ্বিদিক দাঁড়াইলেন । ভীষ্ম সকলকেই বাক্যে অভ্যর্থনা করিলেন—
“বে কহিলেন ‘আমার শিব কুলিয়া আছে—উপাধানের ব্যবস্থা কব ।’
রাজগণ মুহু উপাধান আনয়ন করিলে ভীষ্ম হাসিয়া কহিলেন—

‘নৈতানি বীৰ শয্যাস্থ যুক্তরূপানি পাণ্ডিবাঃ ।’

তখন অৰ্জুনকে কহিলেন—‘ধনঞ্জয় আমাব মাপাটা কুলিয়া আছে—
উপযুক্ত উপাধানের ব্যবস্থা কব ।’ অৰ্জুন বাণদ্বারা উপাধান করিয়া
দিলেন । পিপাসার্ত্ত ভীষ্ম জল চাহিলেন । রাজগণ সুগন্ধি জল
আনিয়া দিলেন । ভীষ্ম এবাবেও হাসিয়া অৰ্জুনকে জল দিতে
বলিলেন । অৰ্জুন বাণ-দ্বারা জল তুলিয়া ভীষ্মকে পান করাইলেন ।
শেষে ভীষ্ম দুৰ্য্যোধনকে পাণ্ডবের সহিত সন্ধি করিতে কহিলেন, কিন্তু
কোন ফল হইল না । একে একে সকলেই স্বস্থানে প্রস্থান করিলেন ।

ভীষ্ম স্থির হইয়া বণশয্যাষ শায়িত। একাকী। ধীরে ধীরে প্রবেশ করিলেন কর্ণ। ভীষ্মের ঐরূপ অবস্থা দেখিয়া কর্ণ অশ্রুনেত্রে তাঁহার পায়ের উপর মাথা রাখিলেন এবং কহিলেন—‘হে কুরুশ্রেষ্ঠ! আপনি যাহাকে কোনদিনই ভাল চোখে দেখেন নাই আমি সেই বাধেয়।’ চক্ষু উন্মীলিত কবিষা ভীষ্ম চারিদিকে চাহিলেন এবং বান্ধগণকে সরিয়া যাইতে নির্দেশ দিলেন; পবে কহিলেন “এস এস বুকে এস প্রিয়! তুমি রাধেয় নও, তুমি কোশ্লেয়! তোমার প্রতি আমার কোন ঘেব নাই। এইরূপ মৃত্যুর জন্তই তোমাকে আমি পক্ষ্য বাক্য বলিয়াছি। পাণ্ডববা তোমার ভাই। তুমি তাহাদেব সহিত মিলিত হও—এই আমার ইচ্ছা।” কর্ণ সবিনয়ে কহিলেন—‘আমি জানি, আমি সূতজ নহি। কিন্তু দুৰ্য্যোধনের ধন-ঐশ্বৰ্য্য ভোগ কবিষা তাঁহাকে ত্যাগ কব উচিত নহে। আব—ন চ শক্যমবশ্যঃ বৈবৰ্ণেতৎ স্তদাক্রণম—ধনঞ্জয়েব সঙ্গ্রে আমি বুদ্ধ করিবই তবে—প্রীত মনেই করিব।’ তখন গীষ্ম বলিলেন—“তবে তাহাই কব। ক্রোধহীন হইয়া নিষ্কামভাবে বুদ্ধ কব। তাহা হইলেই—ক্লান্দধর্ম-জিতান্ লোকানবাপ্সাসি ন সংশয়। কর্ণ, আমিও বুদ্ধ প্রশমের বথাসাধা চেষ্টা কবিয়াছি, কিন্তু বদ্ধ কবিত্তে পারি নাই।” তাবপর কর্ণ কাঁদিত্তে কাঁদিত্তে প্রস্থান কবিলেন।

শান্তিপর্বে ভীষ্ম

অধ্যায়—৩৭, ৪৭—৭৫, ১৩৪, ১৮১, ২৭২।

” ৩৭—ভীষ্ম প্রশংসা,

” ৪৭—ভীষ্মকৃত কৃষ্ণস্তব,

” ৭৫—যুধিষ্ঠিরের প্রতি ভীষ্মোপদেশ,

” ১৩৪—ভীষ্মোপদেশ,

” ১৮১—যুধিষ্ঠিরের প্রাণে ভীষ্মের উক্তব,

” ২৭২—

ঐ

কালীদাসী মহাভারতে ভীষ্ম

শাস্ত্র ও গজা

ইক্ষাকুনন্দন মহাভিষ্ম সহস্র অশ্বমেধ যজ্ঞ এবং প্রচুব দান-ধ্যানাদি কবিতা অতুল কীর্ত্তিব অধিকারী হইয়াছিলেন। একদিন এক্সাব সভায় দেবগণেব এবং মুনিগণেব সহিত তিনি সমান আসনে বসিয়াছিলেন, এমন সময় গজাদেবী আসিয়া সেখানে উপস্থিত হইলেন। গজাব দিকে মহাভিষ্ম মুগ্ধ দৃষ্টিতে চাহিতে গজাও দৃষ্টি ফিরাইতে পাবিলেন না। ফলে—

“দৌহাব দেখিয়া দৃষ্টি কহে প্রজাপতি

মোব লোকে আসি বাজা কবিলা অনীতি।

বন্ধলোকে আসি কব মনুষ্য-আচাব

মন্ত্যে জন্ম লম্বে ভোগ কব পুনর্কীব।”

মহাভিষ্মকে .সাগবংশে জন্ম গ্রহণ কবিত্তে হইল—বাজা প্রতীপব পুত্ররূপে। প্রতীপ-পুত্রই শাস্ত্র।

ওদিকে, গজাও মন্ত্যে জন্ম লইতে অগসব হইবেন, পাপে দেখিলেন—অষ্টবস্ত্র বিবস বদনে দণ্ডায়মান। কাবণ জিজ্ঞাসা কবিতা গজা জানিতে পাবিলেন—অষ্টবস্ত্রও একই নাপে অভিশপ্ত, বশিষ্ঠেব অভিশাপে—নবজন্ম লইতে হইবে। বস্ত্রগণ গজাকে অনুবোধ কবিলেন—

“আমা সবাকাব তুমি হও গৰ্ভধাবিনী

.....

জন্মমাত্র ভাসাইয়া দিও তব নীবে।”

গঙ্গা রাজী হইলেন এবং কুরুবংশের প্রতীপ বাজাব রূপধনে প্রীত হইয়া—‘দক্ষিণ উরুতে গিয়া বসিল বাজাব’ এবং বলিলেন—
“তোমাতে ভজিষু আমি হও মোব পতি।” বাজা প্রতীপ যুক্তি দিলেন—দক্ষিণ উরুতে যে বসে সে পুত্রবধূই হইতে পাবিবে—বধু নহে। গঙ্গা নিবস্ত হইলেন এবং অঙ্গীকার কবিলেন—“ববিব তোমাব পুত্রে.....।”

তাবপর—“হস্তিনা নগরে বাজা শাস্ত্র হইল।” এবং একদিন মৃগয়া কবিত্তে জাহ্নবীর তটে গেলেন এবং একা একা ভ্রমণ কবিত্তে লাগিলেন। সেখানেই গঙ্গাব সহিত তাঁহার দেখা এবং আত্ম-নিবেদন—‘তোমাতে মজিল মন হও মোব নাবী।’

গঙ্গা এই সৰ্ত্তে বাজি হইলেন—

‘আপন ইচ্ছায় আমি কবিব বে কাজ

আমাবে নিমেষ না কবিবা মহাবাজ।’

এবং বাজা গঙ্গাকে লইয়া হস্তিনায় প্রত্যাবর্তন কবিলেন। একে একে বস্ত্রগণ গঙ্গাব গর্ভে জন্ম গ্রহণ কবিত্তে লাগিলেন এবং জন্মের পরেই গঙ্গা

“জলেতে ডুবিয়া মব পুত্রপ্রতি বলে।

এক দুই তিন চাবি পাঁচ ছয় সাত।

••••• তাবপর— একে একে গঙ্গাদেবী কবিল নিপাত।

পুত্রশোকে শাস্ত্রযুব দহে কলেবর।”

অষ্টম কুমার জন্ম গ্রহণ কবিলে গঙ্গা যখন পুত্রকে লইয়া গঙ্গায় ফেলিতে অগ্রসর হইলেন, শাস্ত্রযু নিয়মভঙ্গ না কবিয়া পাবিলেন না। ‘ক্লদ্ব হইয়া নবপতি গঙ্গা প্রতি বলে—‘পামাণ শবীর তোব বজ্রই নির্দ্ধয়’ এবং ‘এত বলি কোলে নিল আপন তনয়।’ গঙ্গা আত্ম-পরিচয় এবং বস্ত্রগণের শাপের বিবরণ শুনাইয়া নিদ্রায় চাহিলেন এবং বলিলেন—

“মায়ের বিহনে পুত্র হুঃখিত হইবে
সে কারণে মম সহ তব পুত্র যাবে।
পালন করিয়া স্তত যৌবন সঞ্চারে
তোমারে আনিয়া দিব কত দিনান্তরে।”

এই বলিয়াই গঙ্গা অন্তর্হিত হইলেন এবং “কাঁদিতে কাঁদিতে রাজ্য
গেল নিজস্থান”।

কিছুকাল পরে, রাজা একদিন মৃগয়া করিতে যাইয়া “এক রথে
ভ্রমে রাজা ভাগীরথী-তীরে” এবং আচম্বিতে গঙ্গাকে এবং এক
বীরকে দেখিলেন। শাস্ত্রমুকে দেখিয়াই বীর গঙ্গার মধ্যে মিলাইয়া
গেল—রাজাও চিস্তিত ও বিষম চিন্তে সেখানে বসিয়া রহিলেন।
গঙ্গা সদয় হইয়া সপুত্র উপস্থিত হইলেন এবং পুত্রের পরিচয় দিলেন —

“দেবব্রত নাম ধরে তনয় তোমার।

এ পুত্রের গুণ রাজা না যায় কথনে।

অস্ত্র-শস্ত্র শিক্ষা কৈল বশিষ্ঠের স্থানে॥

দেবগুরু দৈত্যগুরু সম শাস্ত্রে জ্ঞান

অস্ত্র বিদ্যা জানে ভৃগুরামের সমান।”

শুভক্ষণে দেবব্রত যুবরাজ হইলেন।

দাশরাজকন্তা দেবব্রতকে যৌববাজ্যে অভিষিক্ত করিয়া বাজ্য শাস্ত্রমু—

‘স্বচ্ছন্দে মৃগয়া করি ভ্রমে নববীর

একদিন গেল রাজা যমুনার তীর।—’

কালিন্দীর তীরে মৃগ অন্বেষণ করিতে করিতে বাজা এক ‘মৃগক’
পাইলেন এবং আমোদিত হইয়া গঙ্গা অমুসরণ করিয়া—“আচম্বিতে
নৌকা জলে দেখিল যুবতী”। রাজা পরমা সুন্দরী কন্তাকে দেখিয়াই
মুগ্ধ হইলেন এবং পরিচয় লইয়া জানিলেন যে, কন্তাটি দাশ বাজ্যাব
হুহিতা। তাবপরেই—

‘কল্লাব বচনে বাজ’ গেল শীঘ্রগতি

যথাম কল্লাব পিতা দাশেব বসতি ।’

দাশ বাজা আদব আপ্যায়ন কবিয়া আগমন হেতু জিজ্ঞাসা কবিতৈই বাজ বলিলেন—‘তোমার যে কল্লা আছে মোরে কব দান’ । দাশ বাজা বাজোচিত সতর্কতার সহিত নিবেদন করিলেন—‘সত্য কর নম্রপত্নী কবিলে কল্লাম’ । আর—

‘আমার কল্লাব যেহ ৩৩বে কুমার

সেই জনে দিবে তুমি বাজা অধিকার ।’

এই সত্য বাজা বন্ধ হইতে পারিলেন না— ‘উঠিয় নৃপতি দেশে কবিল গমন’ । কিন্তু দাশকল্লাকে বাজ কিছুতেই তুলিতে পারিলেন না—‘অক্লঙ্ক চিহ্নে রাজ নহে নিশ্চয়’ এবং ‘কল্লাব ভাবন ভাবি নহে মনোহুঃখে ।’

চিত্তকে ছুশ্চিন্ত ও ছুঃখিত দেখিয়া দেবত্র • একদিন কাবণ জিজ্ঞাসা করিলেন । পুত্রের জিজ্ঞাসা শুনিয়া বাজ অতি কৌশলে একাধিক পুত্রের প্রয়োজন দেখাইয়া বিবাহের ইচ্ছাটি বাস্তব করিলেন—‘এক পুত্র পুত্র নহে বংশের কাবণ’ । পিতার উত্তর শুনিয়া দববত বিজ্ঞ মন্ত্রিগণের নিকট গেলেন • এবং ভিত্তাবের সংবাদ সব শুনিলেন—‘নাতি দিলা সেই কল্লা তোমার কাবণ’ । তৎক্ষণাৎ দেবত্রও বথে চড়িয়া দাশ বাজার সঙ্গীতে উপস্থিত হইলেন এবং প্রস্তাব করিলেন “আমার জনকে তুমি কল্লা দেহ দান” । দাশবাজ শাস্ত্রমুর বংশধারের ও দাঃ গুণ সম্বন্ধে অনেক কথা বলিয়া কৌশলে সন্ততি উত্থাপন করিলেন :

“কল্লা দান কবিলে শাস্ত্রমুর নববনে ।

বৈবানল প্রজ্জ্বলিত হইবে যে পনে ।

তোমা তেন পুত্র যার বাক্যের ভাজন

তার কি উচিত পুনঃ পক্ষীর গ্রহণ।

তোমার মহিমা যত বিখ্যাত সংসারে

তোমার ক্রোধেতে ইন্দ্র-আদি দেব ডরে।”

দেবব্রত দাশরাজের বক্তব্য সহজেই অহুমান করিতে পারিলেন এবং প্রতিজ্ঞা করিলেন—

“পিতার নিবাহ হেতু করি অঙ্গীকার

আজি হৈতে বাজেয় গম নাহি অধিকার।

তোমার কস্তার গর্ভে যে হবে কুমার

হস্তিনা নগরে তার হবে রাজ্যভার।”

দাশরাজ্য সবিনয়ে ‘পাছে দ্বন্দ্ব করিবে তোমার পুত্রগণ’ এই বলিয়া ‘কিন্দ’ তুলিলেন। দেবব্রতও পিড়াইলেন না—

“তোমার অগ্রেতে আমি করি অঙ্গীকার

নিবাহ না করিব এ প্রতিজ্ঞা আমার।”

এই অঙ্গীকার প্রবণে সকলেই বিস্মিত হইল। চারিদিকে ধন্য ধন্য শব্দ উঠিল, পুষ্পবৃষ্টি হইতে লাগিল। দেবগণ ডাকিয়া বলিলেন, ‘ভয়ঙ্কর কন্দ কৈলা ভীষ্ম তব নাম’। কৈবর্তরাজ সন্দেহশূন্য মনে সত্যাবতীকে দেবব্রতের হস্তে স্তম্ভ করিলেন। দেবব্রত সত্যাবতীকে সাদর সম্ভাষণ করিলেন—“নিজ গৃহে চল মাতা চড় আসি রণে।” হস্তিনা নগরে আসিয়া দেবব্রত পিতার গোচরে সত্যাবতীকে অর্পণ করিলেন। শাক্তনু পরম বিস্মিত! পুত্রকে বর দিলেন “ইচ্ছামৃত্যু হবে তুমি আমার বচনে।”

এই ঘটনাব কিছুকাল পরে সত্যাবতীর গর্ভে চিত্রাঙ্গদ নামে প্রথম পুত্র জন্ম গ্রহণ করিল এবং দ্বিতীয় পুত্র হইল ‘বিচিত্রবীৰ্য্য’। কিছু কিছুকাল মধ্যেই শাক্তনুকে ভৌতিক কলেশ্বর ত্যাগ করিতে হইল এবং এই শিক্‌দের পালনের ভার পড়িল ভীষ্মের উপর। ভীষ্ম

প্রতিভাবক-রূপে রাজ্য পালন করিতে লাগিলেন। ক্রমে শিশু দুইটির বয়স বাড়িতে লাগিল। এই সময়েই চিত্রাক্ষ পঞ্চর্ব্ব-রাজের সহিত যুদ্ধে মৃত্যুবরণে পতিত হইলেন। ফলে, বিচিত্রবীৰ্য্য সিংহাসনে আরোহণ করিলেন।

কাশীরাজ্যের স্বয়ম্বর

এই সময়ে কাশীরাজ তিন কন্যার জন্য স্বয়ম্বর সভার আয়োজন করেন। এই সংবাদ শুনিয়াই ভীষ্ম কাশীবাজ্যে উপস্থিত হইলেন এবং সভার ভিতর যাইয়া বলিলেন—

‘আমার বচন শুন কাশীর ঈশ্বর।

আমার অমুজ আছে শাস্ত্র নন্দন

তাব হেতু তব কন্যা কবিলু বরণ।’

এই বলিয়া তিন কন্যাকে বধে চড়াইতেই তুমুল বৃদ্ধ বাধিয়া গেল। বশী বৃদ্ধ হইল শাশ্বেব সহিত।

‘হস্তিনী কারণে যেন ক্রোড়ে হস্তিনব

দাউয়া আইল তেন শাশ্ব নৃপবব।’

কিন্তু শেষ পর্য্যন্ত ‘পলাইয়া যায় শাশ্ব ভূমে বহি কাট।’ কন্যা দইয়া ভীষ্ম হস্তিনাপুরে গেলেন। বিচিত্রবীৰ্য্যের বিবাহেব উদ্যোগ হইল। কন্যাত্রয়ের মধ্যে অম্বা শাশ্বেব প্রতি অন্তবস্ত্র ছিলেন। গীষ্মের নিকট অম্বা মনের কথা বলিল—

‘সভামধ্যে দেখিয়া সকল রাজগণে

শাশ্বেরে বরিতে আমি করিয়াছি মনে।

পিতার সম্মতি আছে দিবেন শাশ্বেরে

আমার বিবাহ দেহ আনিয়া তাঁহারে।’

অম্বার নিবেদন শুনিয়া ভীষ্ম তাঁহাকে ভ্যাগ করিলেন। অম্বা শাশ্বের

কাছে ফিরিয়া গেলেন। কিন্তু শাশু অত্মকে গ্রহণ করিলেন না ; তাড়াইয়া দিলেন। অত্মা কাঁদিয়া আসিয়া ভীষ্মকে জানাইল—
 “তুমি বলে নিলে তাই শাশু তেয়াগিল।” কিন্তু ভীষ্ম ধর্মের বিচারে অত্মকে গ্রহণ করিতে অস্বীকার করিলেন। অত্মা ক্রোধে অগ্নিশর্মা হইয়া চলিয়া গেল “প্রতিহিংসা সাধিবাবে সঙ্কল্প কবিয়া।” অত্মা সোজানুজি জমদগ্নি-স্বত পরশুরামের স্মরণ লইল এবং সব কথা জানাইয়া প্রতিকার প্রার্থনা করিল। ক্ষত্রকুলান্তক বীর ভীষ্মকে ডাকিয়া বলিলেন, অত্মাকে বিবাহ কর। ভীষ্ম নিজ প্রতিজ্ঞার কথা স্মরণ করাইয়া দিলেও, রামের ক্রোধ প্রশমিত কবিতে পারিলেন না। ঘোবতর যুদ্ধ বাধিয়া গেল। “কেহ না লজ্জিল সত্য, বাধিল সমব”। শেষ পর্য্যন্ত—

‘তুষ্ট হয়ে জামদগ্ন্য অঙ্গ তেয়াগিল

বীরত্ব বাধানি আসি ভীষ্মে আলিঙ্গিল।’

রাম অত্মকে বলিলেন ‘যাহ কত্না নিজস্থানে বিধি তোমা রাম।’ এই কথা শুনিয়া অত্মা পরম দুঃখিত হইল এবং অগ্নিকুণ্ড প্রস্থত করিয়া ভীষ্ম বধের সঙ্কল্প লইয়া অগ্নিতে প্রবেশ করিল।

ঋদিকে অকালেই অপুত্রক অবস্থায় বিচিত্রবীৰ্য্য যক্ষ্মারোগে মারা গেলেন। সত্যবতী বংশবক্ষাব জন্ত ভীষ্মেব কাছে আবেদন করিলেন, “পুত্র জন্মাইয়া কব বংশেব বক্ষণ”। ভীষ্ম মাতা সত্যবতীকে বলিলেন—

“আমার প্রতিজ্ঞা মাতা জানহ আপনে
 প্রতিজ্ঞা করেছি পূর্বে তোমাব কারণে।

ত্রিভুবনে কেহ যদি দেয় অধিকার
 তথাপি না লব রাজ্য সত্য অঙ্গীকার।
 যাবৎ শরীরে মোর আছয়ে পরাণ
 না ছুঁইব রামা সত্য নহে মোর আন।”

তখন ভীষ্ম এক উপায় স্থির করিলেন। বেদব্যাসের দ্বাবাই বংশ বক্ষাব ব্যবস্থা কবিলেন। এই ব্যবস্থাব ফলেই ধৃতবাহু পাণ্ডব জন্ম হইল এবং বিদুবও জন্ম গ্রহণ কবিলেন। “তিন পুত্রে ভীষ্ম বীর কবেন পালন। নানা অস্ত্র শস্ত্র বিজ্ঞা কবান পঠন।” বিবাহের বয়স হইতেই ভীষ্ম যদুবংশীয় স্তবল নামক রাজাব কাছে দূত পাঠাইলেন এবং ধৃতবাহুরেব জন্তু গান্ধাবীকে প্রার্থনা কবিলেন। স্তবল ভীষ্মেব ভয়ে অন্ধ ছোলেব সহিত কন্তাব বিবাহ দিলেন। পাণ্ডব বিবাহেব জন্তুও পাণ্ডী চাই। ক্রমেব পিতামহ শূব’ কুন্তীভোজ নৃপতিকে যে কন্তাটি দান কবিয়াছিলেন, সেই কন্তাটির স্বয়ংবব হইল। পৃথা পাণ্ডকে বরণ কবিয়া উল্লসিত হইলেন। হঠাৎ পবেই ‘বংশ বৃদ্ধি হেতু আব বিবাহ কাবণে’ ভীষ্ম মদ্রবাজ সমীপে উপস্থিত হইয়া শল্যেব ভগিনী মাদ্রীকে পাণ্ডব জন্তু প্রার্থনা কবিলেন। যথাকালেই বিবাহ নিষ্পন্ন হইল। এই সময় পাণ্ডু দিশ্‌বিজয়ে বহির্গত হইয়া অগণিত ধনবত্ত ও অতুল যশঃমহিমা লইয়া ফবিলেন। এই কাবণে—

পাণ্ডব প্রতি বড় প্রীত গজাব নন্দন।

আশীর্বাদ কবি কবে মস্তক চুঘন ॥’

‘কিন্তু পাণ্ডু যাতক আনিল দ্রব্য রতবাহু দিল’। তাবপব ভীষ্ম বিদুবের ‘ববাহ দিলেন দেবক রাজাব কন্তা পবাশবী’ব সতিত।

কালক্রমে কুন্তীব গর্ভে দৈব-নিযোকে বৃধিষ্টিব-ভীম-অৰ্জুন এবং মাদ্রীব গর্ভে নকুল সহদেব জন্ম গ্রহণ কবিল এবং গান্ধাবীও শতপুত্রেব জননী হইলেন। পাণ্ডু অকালে বন-প্রোদাশ মৃত্যুমুখে পতিত হইলে— পঞ্চ পাণ্ডবেব লালন-পালনেব ভাব বৃদ্ধ ভীষ্মেব উপবেই পড়িল।

এদিকে দুৰ্য্যোধন ভীষণ ঈর্ষান্বিত হইয়া পাণ্ডবদিগকে অপসাবিত কবিত চেষ্টা কবিতে লাগিলেন। ধৃতবাহুও স্নেহান্বিত হইয়া বড়যজ্ঞে

যোগ দিলেন—পাণ্ডবদের বারণাবতে পাঠাইবার ব্যবস্থা করিলেন—
জতুগৃহে শোড়াইয়া রাণিবাব আরোহণ বার্ষ হইল—দ্রৌপদীর
অন্যসর সভায় রাজস্বর্গকে পাণ্ডবরা পরাজিত করিলেন। যত্নসহ
চিহ্নিত হইয়া সন্মণা সভা ডাকিলেন। এই সভায় ভীষ্ম নষ্ট কথা
কমাইলেন—

‘কি বুদ্ধি হইল তোমার না জানি কারণ,

বারণাবতেতে পাঠাইলা পুত্রগণ :

না জানি তথায় কি কৈল পুরোচন

জতুগৃহে দক্ষ কৈল বলে সর্বজন।

ত্রিভুবন জুড়ি মম অকীৰ্ত্তি হইল,

আপনি থাকিয়া ভীষ্ম এতেক কবিল।

যদবধি জতুগৃহ হইল দাক্ষ

তোমাদিগে নাহি চাহি গেলিয়া নয়ন।’

ভীষ্ম নির্দেশ দিলেন—“কব পাণ্ডুপুত্রগণ সঙ্গেতে গিলন।”... ‘অন্ধরাজ্য
দিয়া কর পাণ্ডবেবে বশ’। ভীষ্ম-দ্রোণ-বিদুর প্রভৃতির পবামণে
বৃত্তবাহু পাণ্ডবদের আনিতে বিদুবকে প্রেরণ করিলেন এবং পাণ্ডব-
গণকে খাণ্ডবপ্রস্থে রাজ্য স্থাপন করিতে দিলেন।

সভাপর্বে ভীষ্ম

ইহুপ্রস্থে যুধিষ্ঠির রাজত্ব যজ্ঞ করিলেন। ভীষ্মার্জুনাদি ভ্রাতৃগণ
নিখিলস্বৈর বহির্গত-হইয়া সমস্ত নৃপতিদের পরাজিত করিলেন। ভীষ্মও
অত্যাশ্রমে ইহুপ্রস্থে আসিয়া যজ্ঞের তত্ত্বাবধান করিতে লাগিলেন।
যজ্ঞ শেষ হটলে দক্ষিণা-দানের পর্ষদ। ভীষ্ম যুধিষ্ঠিরকে বলিলেন—

‘বহুদূর হইতে আইল রাজগণে।

বহু হইল শূর্ণ তোমার ভবনে।

সম্বন্ধে পূজা কর বিবিধ বিধানে ॥

.....

শ্রেষ্ঠ জন জানি আগে পূজহ প্রথমে ।

যুধিষ্ঠির সহদেবকে স্মরণ করিতেই সহদেব অর্ঘ্যপাত্র হস্তে লইয়া সম্মুখে দাঁড়াইলেন। যুধিষ্ঠির পিতামহকে জিজ্ঞাসা করিলেন— ‘কাহাকে পূজিব আগে শ্রেষ্ঠ কেবা কহ’। ভীষ্ম বলিলেন— ‘ব্রহ্মবংশে বিষ্ণু-অবতার, সর্ব আগে অর্ঘ্য দেহ চরণে তাঁহার..... তাঁর অগ্রে অর্ঘ্য পায় হেন নাহি আর’ এই কথা বলিতেই জলন্ত মনলে ঘুতাহুতি পড়িল। ভীষ্মকে চেদিরাজ এক পাশ হইতে গালি আবিস্ত করিলেন। ভীষ্মও শাস্ত ও গম্ভীর উত্তর দিলেন এবং শিশুপালের জন্ম-বিবরণ শুনাইলেন। শিশুপাল আরো চটিয়া গেলেন এবং শেষ পর্য্যন্ত ক্রোধেব হস্তেই প্রাণ ছাড়াইলেন।

এই ব্যাপারে, হুৰ্যোধন দীর্ঘানলে জলিয়া-পুড়িয়া মরিতে লাগিলেন। অন্ধ পিতার কাছে দ্যুত-ক্রৌড়ার দ্বারা পাণ্ডবদের সর্বস্ব হরণ করিবার প্রস্তাব করিলেন। ব্রহ্মাঙ্ক ব্রতরাষ্ট্র প্রথমে অসম্মত হইলেও, শেষ পর্য্যন্ত অহুমতি দিলেন। বিহুর ইচ্ছাপ্রাে প্রেরিত হইলেন। যুধিষ্ঠিরকে বিহুর সব কথা জানাইলেন। যুধিষ্ঠির বলিলেন— ব্রতরাষ্ট্রের আজ্ঞা গুরুআজ্ঞা। অধিকন্তু ক্ষত্রিয়ের ধর্ম দ্বাতে কিংবা যুদ্ধে আবাহন করিলে আবাহন গ্রহণ করা—

“বিশেষে আমার সত্য প্রতিজ্ঞা বচন।

দ্যুতে কিংবা যুদ্ধে আমি না ফিরি কখন।”

পাশা খেলিয়া যুধিষ্ঠির সর্বস্ব হারাইলেন—দ্রৌপদীকে পর্য্যন্ত পণ রাখিয়া হারাইলেন। দুঃশাসন কেশাকর্ষণ করিয়া দ্রৌপদীকে সভাস্থলে লইয়া আসিল। ভীষ্ম—দার্মিক, অধোমুখ। দ্রৌপদী ভীষ্মকে দেখিয়া বলিলেন—

“এই ভীষ্ম দ্রোণ দেখে আছেন সভাতে ।

ধাঙ্গিক এ ছুই বড় খ্যাত পৃথিবীতে ॥”

ভীষ্ম উত্তর দিলেন—“কহিতে না পাবি আমি ইহার বিধান ।

ধর্ম স্বল্প বিচারিয়া কহিতে প্রমাণ ॥

অস্ত্র দ্রব্যে অস্ত্রের নাহিক অধিকার ।

দ্রব্য মধ্যে গণ্য হয় ভার্য্যা কিবা আর ॥

.....

বাক্য দেশ ধন জন সব যদি যায়

বৃষ্টিব মুখে নাহি মিথ্যা বাহিবায় ॥

হারিল বলিয়া মুখে বলিয়াছে বাণী

কি কহি ইহার বিধি কিছু নাহি জানি ॥”

—ভীষ্ম এই কথা বলিয়াই নিঃশব্দ বহিলেন ।

অন্যান্য পর্বে ভীষ্ম

পাণ্ডবগণ নবন চলিয়া গেলেন । প্রজ্ঞাবা—

ভীষ্ম দ্রোণ রূপাচায়া বিদুবের প্রতি

ধিকার ও তিবস্বার করে নানা জাতি । (বনপর্ব)

বিবাত বাজার গৃহে পাণ্ডবরা এক বৎসর অজ্ঞাতদাস কনিয়া

ছিলেন । এই বৎসর শেষে, কোববগণ বিরাতের গো-ধন ভরণ কবিতে

আসিয়া পাণ্ডবদের হস্তে পবাজিত হন । অর্জুনের সহিত যুদ্ধে ভীষ্ম

পবাজিত এবং মূচ্ছিত হইয়া পড়িয়াছিলেন । (বিবাতপর্ব)

পবে ভীষ্মের দশ দিন যুদ্ধ কবিতে প্রতিজ্ঞা—কর্ণ-দুর্যোধন-ভীষ্মের

মন্ত্রণা,—কৃষ্ণার্জুন কতৃক ছলে দুর্যোধনের মুকুট আনয়ন—ভীষ্ম

কতৃক শ্রীকৃষ্ণের প্রতিজ্ঞা ভঙ্গ—ভীষ্মের নিকটে বৃষ্টিবের খেদোক্তি ।

(ভীষ্মপর্ব)

ভীষ্মের নিকট বৃষ্টিবের গমন—ভীষ্মের যোগকথন—ভীষ্ম কতৃক

কৃষ্ণের জব—ভীষ্মদের স্বগাবোহণ

(শান্তিপর্ব)

ভীষ্ম নাটকে কাহিনী সংযোজনা

কাহিনী পৌরাণিক ঐতিহাসিক বা সামাজিক যাহাঁই হউক,—
নাট্যকাবেব উদ্দেশ্য সেই কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া এবং নাট্যকাবেব
কৃতিত্ব—ঐ কাহিনীর নাট্যরূপকে গঠনে সুসজ্জত, ভাবে সমৃদ্ধ
এবং রসে প্রাণবান কবিয়া তুলিবাব শক্তিব মধ্যেই । এই ব্যাপারে
নাট্যকাবেব স্বাধীনতা না আছে এমন নহে । তিনি খটনাকে সংশ্লিষ্ট বা
বশ্লিষ্ট কবিত্তে পাবেন—চরিত্রব মানসিক আচরণকে বিস্তারিত কবিত্তে
পাবেন—মনস্তাত্ত্বিক সম্ভাবনাকে বিকশিত কবিয়া দেখাইতে পাবেন ।
কিন্তু এই স্বাধীনতা একেবারে নিবন্ধুশ নহে । বিশেষতঃ পৌরাণিক
এবং ঐতিহাসিক কাহিনীর প্রয়োজনায়—যে কাহিনী বা যে চরিত্র
বচনপ্রচারেব বাক্যে অপরিচিত হইয়া প্রকাশিত হইয়া পড়িয়াছে সেই
কাহিনীর রূপাবনে নাট্যকর নিবন্ধুশ করণায় নাতিত পাবেন না ।
গণচেতনার সংস্কারে সেখানে কবির কর্তব্যকে সীমায়িত কবিয়া
থাকে । কাবণ কবি সংজ্ঞানেই করুন বা অসংজ্ঞানেই করুন, জন-
চিত্তের বাসন-কামনার সহিত অভিযোজন না কবিয়া পাবেন না ।
কোন সৃষ্টির সৌন্দর্য্য বা আনন্দ-মূল্য শেষ পর্য্যন্ত জনচিত্তের
অভিগৃহীত কামনার উগবেই অনেকটা নির্ভর করে । কামনার এবং
সংস্কারের অতি-প্রতিকূল করণা কখনও অবাধ সৌন্দর্য্যবোধ তথা
আনন্দ জাগাইতে পাবে না । এই কাবণেই পৌরাণিক এবং
ঐতিহাসিক নাটকাদি বচনায় কবি প্রথমে দ্বারা অনেক পৰিমাণে
আবদ্ধ থাকিতে বাধ্য হন । প্রথিত প্রসিদ্ধিব আয়তনেব মধ্যে না
থাকিলে কবির বচনা আকৃষ্ট সমর্থন কিছুতেই পাইতে পাবে না ।
অতএব, কাহিনীর বসোত্তীর্ণ নাট্যরূপই বড় কথা হইলেও পৌরাণিকতা

এবং ঐতিহাসিকতাও উপেক্ষার কথা নহে। অতঃপর বিচারকালে নাটকের নাটকত্ব যাচাই করিবার সঙ্গেই পৌরাণিকতা বা ঐতিহাসিকতা যাচাই করাও বাঞ্ছনীয়।

ভীষ্ম কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া এক হিসাবে খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। জন্ম হইতে মৃত্যু পর্য্যন্ত—প্রায় পাঁচ-পুরুষের কাহিনীকাল-ব্যাপী একটি জীবনের সমগ্র কাহিনীকে নাট্যরূপ দেওয়া এবং সঙ্গে সঙ্গে রসধারা অক্ষুণ্ণ রাখা খুবই দুঃসাধ্য কাজ। প্রথমতঃ, বিষয়-ঐক্য (unity of scheme) বলিতে সাধারণত যাহা বুঝায় তাহা রক্ষা করা সম্ভব হয় না—দ্বিতীয়তঃ, বহুকালের ব্যবধানে ঘটিত ঘটনাস্তলিক নাটকীয় সন্ধিতে সাজাইয়া তোলা একটা মহাসমগ্র হইয়া দাঁড়ায়। দর্শকের মধ্যে কালপরম্পরার এবং ঘটনাপ্রবাহের সংস্কার জন্মাইয়া কাহিনীকে বসায়ক রূপ দেওয়া খুব বড় প্রতিভারই কাজ। যেখনে কাহিনী একটি বিষয়েই বা লক্ষ্যেই শীমাবদ্ধ, সেখানে আদি-মধ্য-অন্ত বিভাগে কাহিনীকে বিভক্ত করা খুব কঠিন কাজ নহে, কিন্তু এই সপক্ষেত্রে—যেখানে বহুকালের ব্যাপ্তিতে এবং ক্রটিতে জীবন বিবর্ত ও বিচিহ্ন, সেখানে কাহিনীকে সন্ধি-সমন্বিত করা অনেক ক্ষেত্রে সম্ভব হয় না বা হইলেও খুব কষ্টেই সম্ভব হয়। এই স্বার্থের চর্চা-নটক নাট্যসাহিত্যের একটি বিশেষ শাখা এবং এই শাখার বৈশিষ্ট্য ব্যক্তি-চরিত্রের বা কেন্দ্রেরই ঐক্য—বিষয়ের ঐক্য নহে।

ভীষ্ম নাটকের প্রয়োজনায় নাট্যকার ক্ষীবোদপ্রসাদ উল্লিখিত সমস্তার সম্মুখেই পড়িয়াছেন।—ভীষ্মের জন্ম হইতে মৃত্যু পর্য্যন্ত ভীষ্ম-জীবনকে রূপ দিতে চেষ্টা করিয়াছেন। এই সমস্তার সমাধান একভাবে তিনি করিয়াছেন বটে, কিন্তু সমাধানটি প্রথম শ্রেণীর সমাধান হইতে পারে নাই। কাহিনীর সন্ধি বিভাগে নাট্যকার সৃষ্টি তৌল-জ্ঞানের পরিচয় দিতে পারেন নাই। প্রথমদিকের বিষয়েই নাটকখনি

বেশী খুঁকিয়া পড়িয়াছে—অথাকাহিনী নাটকে অনেকখানি স্থান জুড়িয়া বসায় নাটকখানি ঠিক সুসমঞ্জস আকার ধারণ কবিতে পারে নাই।—ঘটনা-সংযোজন। বিশ্লেষণ করিলেই বক্তব্য পরিস্ফুট হইবে।

প্রথমে আছে—প্ৰস্তাবনা দৃশ্য। বসুগণের অভিষাপ এবং গন্ধার মর্ত্যে দেহধারণের ও ভীষ্মের জন্মকথাব বিস্তারিত বিজ্ঞাস। প্রথম অঙ্কেব প্রথম দৃশ্যে নাট্যকার মহাভাবতীয় সামান্য একটি উল্লেখকেই বিস্তারিত ঘটনাব রূপ দিয়াছেন—বাম ও ভীষ্মের কথোপকথনে। দ্বিতীয় দৃশ্যে নাট্যকার ব্যবহৃত ঘটনাকে একত্র বা সংশ্লিষ্ট কবিয়াছেন। সত্যবতীসহিত শান্তনুসহ সাক্ষাৎকারকে নাটকীয় কবিতে যাইয়াই তিনি এইরূপ সংশ্লেষণ ঘটাইয়াছেন। কিন্তু এই সংশ্লেষণ নিম্নলিখিত হইলেও উভয়েবই কথোপকথন খুব প্রশংসনীয় হয় নাই। শান্তনুর গল্প-প্রেমকে এইভাবে বহন করা নাটকের জন্তই অসুচিত হইয়াছে। শান্তনুর মনের প্রতি অবিচার করা হইয়াছে।—অধিকন্তু এই দৃশ্যে তনাকে বিপবীত ভাবে ঘটানো হইয়াছে। মহাভাবতে (বাসেব, কশীনাংসেব) পাওয়া যায় শান্তনুই দাশবাজাব কাছে নিজে “মাছিলা” এবং কছা প্রার্থনা কবিয়াছিলেন। এখানে শান্তনু “দাশবাজাব” কাছে নিজেই বিবাহের প্ৰস্তাব কবিয়াছেন এবং তাঁহার পিতাকে লইয়া আসিতে বলিয়াছেন। এই জন্তই নাট্যকারকে নতুন একটি দৃশ্য যোজন কবিতে হইয়াছে। এই দৃশ্যটি এক হিসাবে কল্পিত। কখনো মহাভাবতে আছে—ভীষ্ম পিতাকে অগ্রমনস্ক এবং বিষম দেখিয়া দাশবাজ হইয়াছিলেন এবং কাষণ জানিয়া প্রতিকার কবিতে—দাশবাজ বগুহে গিয়া প্রতিজ্ঞাদি দ্বাৰা দাশবাজকে সন্তুষ্ট করিয়া সত্যবতীকে হস্তিনাপুরে আনিয়াছিলেন। এখানে ঘটনা অন্তরূপ। এখানে সত্যবতী প্ৰবেশ কবিতেই ‘বিমাতা’ এবং পবনপুত্র বাগ্‌বিজ্ঞাসে মহাভাবতীয় গান্ধীৰ্য্য ও চমৎকাবিস্ত্র ক্ষুধ হইয়া গিয়াছে। বাসেব

মহাভারতে দাশরাজের কথার বাধুনি খুবই চমৎকার। নাট্যকারের কল্পনায় দাশ অতি লঘু হইয়া পড়িয়াছে এবং ভীষ্মেরও স্থানকাল বখাষণ হয় নাই।—প্রথম অঙ্কে ভীষ্মের প্রথম অধ্যায় শেষ।

তারপর অশ্বা-কাহিনীব উপস্থাপনা চলিয়াছে দুই অঙ্কের— সাত ও পাঁচ, মোট বারটি দৃশ্য ব্যাপিয়া। এই দুই অঙ্কে অমিতব্যয়িতা বা অতিব্যয়িতা খুবই বেশী হইয়াছে। এই দুই অঙ্কে ঘটনা সংশ্লেষ তো হয়ই নাট বরং ঘটনার অতিবিস্তারই ঘটিয়াছে। বিস্তার মাত্রই আপত্তিকর নহে, তবে তখনই আপত্তিজনক, যখন তাহা নাটকের গঠনের ভারসাম্য নষ্ট করে অথবা চরিত্রের সহিত সম্পর্কশূন্য হইয়া দাঁড়ায়। এখানে অতি-বিস্তার ভারসাম্য নষ্ট করিয়াছে বলা যাইতে পারে। অশ্বা-কাহিনীকে এতবড় মর্যাদা এবং এতখানি স্থান দেওয়া অসুচিতই হইয়াছে। অশ্বা চরিত্রটির ভাবাবেগ-তীব্রতা ও কল্পনা-সৌন্দর্য্য যতই পাকুক,—গঠনের সামঞ্জস্যের দিক দিয়া চরিত্রটি অতি ক্ষীণ হইয়া পড়িয়াছে। ভীষ্মের জীবনের দুইটি ঘটনাই নাটকের অর্ধেকখানি জুড়িয়া ফেলিয়াছে (১০৫ পৃষ্ঠা—২১৩ পৃষ্ঠার মধ্যে) ; এই কারণেই অত্যন্ত প্রধান প্রধান ঘটনা প্রত্যক্ষ উপস্থাপনাব বাহিবে পড়িয়া গিয়াছে। তৃতীয় অঙ্ক পর্য্যন্ত ভীষ্ম মাত্র জীবনের প্রথম অধ্যায়েই রহিয়া গিয়াছেন।

চতুর্থ অঙ্কে—এক লাফে উত্তোগ পর্কে। সভাপর্কের বনপর্কের এবং বিরাটপর্কের ভীষ্মকে প্রত্যক্ষতঃ পাওয়া যায় না। বস্তুতঃ সভাপর্ক ভীষ্মের একটা চরম উত্তেজনার এবং পরীক্ষার ক্ষণ। এখানে ভীষ্মের প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা একান্তই বাঞ্ছনীয়। নাট্যকার বর্ণনা-যোগে সভাপর্কের এবং বিরাটপর্কের কথা জ্ঞাপন করিয়াছেন। তৃতীয় দৃশ্যে, ভীষ্ম সভাপর্কে কেন চুপ করিয়াছিলেন তাহার কারণ ব্যক্ত করিয়াছেন। এই কারণটি নাট্যকারের নিজের কল্পনা এবং

সেই হিসাবে অ-মহাভারতীয়। মহাভাবতে ভীষ্ম দ্রৌপদীকে যে যুক্তি দিয়া শাস্ত কবিতা চেষ্টা কবিষাছিলেন তাহাব গুরুত্ব ও সঙ্গতি সহজেই পাওয়া যায়। নাট্যকাব্যের যুক্তি যেমন অ-মহাভারতীয় তেমনি দুর্বল। এই দৃশ্যেই শিখণ্ডীর প্রবেশও অনধিকার—তবে বেশ নাটকীয় এ বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। চতুর্থ দৃশ্যটি নাটকে অবাস্তব। কৃষ্ণভক্তিবাস আদায় কনাই এই দৃশ্যটির উদ্দেশ্য। পঞ্চম দৃশ্যটি ভাবে ও ভাষায় বেশই সমৃদ্ধ এবং চিত্তাকর্ষক; ভীষ্ম ও শিখণ্ডীর সাক্ষাৎকার তথা উভয়ের ভাবোদ্দীপনা খুবই চন্দর রূপ পাইয়াছে; তবে এখানে এই সাক্ষাৎকারটি কবি-কল্পিত।—অধিকন্তু এই দৃশ্যের শেষে ভীষ্মের স্বগতোক্তি কব্যা-মহিমায় উজ্জ্বল এবং দ্যুতির প্রবেশ কল্পনামাত্র।

পঞ্চম অঙ্কে ভীষ্মপর্বের কাহিনী। প্রথম অঙ্কের আবস্ত শকুনি হুঃশাসন ও কর্ণের তামাসা দিয়া এবং শেষ পাণ্ডবদের ও কোববদের যৎসামান্য বাগ্‌বিচারে। দ্বিতীয় দৃশ্যে মহাভারতীয় ঘটনাই উপস্থাপিত; কিন্তু মহাভাবতে ভীষ্ম পবাক্ষয়ের উপায় বাতলাইয়া দিয়াছিলেন; এখানে ভীষ্ম বলিয়াছেন—‘এখনও আমার মৃত্যুকাল উপস্থিত হয়নি, সুতরাং আমি এ প্রস্তাব উত্তর দিতে পারবুম না’। এখানেও কৃষ্ণভক্তিবাসের আধিক্য। তৃতীয় দৃশ্যে প্রথমার্শে বলবাম সাত্যকির ফষ্টামির প্রিতব দিয়া কৃষ্ণভক্তিব মাহাত্ম্য প্রচাৰ—তাবপর যুধিষ্ঠিরের কৃষ্ণকে ভীষ্মবধের উপায় জিজ্ঞাসাদি অ-মহাভারতীয় কল্পনার উচ্ছ্বাস—শিখণ্ডীকাহিনী লইয়া খানিকটা ফেনিল বর্ণনা। চতুর্থ দৃশ্যের প্রথমার্শে ভীষ্ম ও বামের কথোপকথন মিছক কল্পনা। পঞ্চম দৃশ্যে নাট্যকাব্য বহাধীন কল্পনায় মাতিয়াছেন। দুর্যোধনের সহিত বণক্রেত্রে অর্জুনের সাক্ষাৎকার, মুকুট গ্রহণ এবং সেই মুকুট পবিয়া ভীষ্মকে ছলনা করা কল্পনার দিক দিয়া

যত লোভনীয়ই হউক—ঘটনা হিসাবে অ-ভারতীয়। যষ্ঠ দৃশ্যে অর্জুন কর্তৃক বাণ হরণ এবং অর্জুন গ্রহণ করিলে শ্রীকৃষ্ণের প্রবেশ ও ভীষ্মের সহিত কথোপকথন ও কবি-কল্পিত ঘটনা। সপ্তম দৃশ্যে সাত্যকি ও শিখণ্ডীর কথোপকথনে পুরাতন শিখণ্ডী-কাহিনীরই পুনরাবৃত্তি—তারপর ‘স্থলাস্তরে’ কৃষ্ণার্জুনের সহিত ভীষ্মের প্রথমে বাক্ পরে বাণ যুদ্ধ। শেষ দৃশ্য—‘পট পরিবর্তন’। পর-শয্যায় ভীষ্ম পার্শ্বে পরশুরামের উপস্থিতি কল্পিত—পরবর্তী ঘটনা মহাভারতীয়; তবে শেষে কৃষ্ণের প্রবেশ ও পদতলে উপবেশন—শাস্তিপর্বের ঘটনা হিসাবে আংশিক সত্য। কৃষ্ণ ভীষ্মকে দেখিতে গিয়াছিলেন, কিন্তু পদতলে বসেন নাই। এখানে নাট্যকার ঘটনা-সংলগ্ন করিয়াছেন। এই ধরনের সংলগ্ন অর্থ্যাৎ প্রাংশনীয়।

ভীষ্ম নাটকের সমালোচনা

সাধারণ পরিচয়

“ভীষ্ম” পঞ্চাঙ্গ একখানি পৌরাণিক নাটক—মহাভারতের বীর-শ্রেষ্ঠ ধর্মনিষ্ঠ জিতেন্দ্রিয় ও অটল-প্রতিজ্ঞ দেবব্রত ভীষ্মের সমগ্র জীবন-চরিত্রের নাট্যরূপ। এই হিসাবে ভীষ্ম একখানি পৌরাণিক চরিত্র-নাটক।—(একখানি মহানাটক ?)

বাস্তবিক, এই ধরণের নাট্য রচনাকে নাটক না বলিয়া মহানাটক বলাই সর্বোত্তমভাবে দৃষ্টিযুক্ত। ইহাতে না আছে বিষয়েক একা না আছে স্থানের একা—না আছে কালের একা। বিশেষতঃ একটি যুগব্যাপী জীবনের আশ্চর্য কাহিনী যেখানে রূপায়নের বিষয়—সেখান পঞ্চসন্ধিতে কাহিনীকে বিভক্ত করা,—সমস্ত ঘটনাকে কার্য্যকারণের বাধুনিতে গ্রথিত করিয়া একটা জৈবিক সত্তায় পরিণত করা খুবই দুঃসাধ্য—বা অসাধ্য ব্যাপার বলা যাইতে পারে। এই কাল-বিস্তারকে ও ঘটনা-বাহুল্যকে শাসন করা—একরূপ অসম্ভব বলিলেও অত্যুক্তি কবা হয় না। অতএব, এই ধরণের রচনাকে, যাচার বিষয় একটি যুগব্যাপী বহুমুখী জীবন, পৃথক শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত কবাই সমীচীন। কাব্য ব্যাপক হইয়া ‘মহাকাব্য’ হইয়াছে, গল্প উপজ্ঞানে—এমন কি নানাপক্ষিক মহোপজ্ঞানে পরিণত হইয়াছে, নাটক মহানাটকে পরিণত হইলে দোষের কি আছে ? বার্গাউশ’ মহাশয়ের Back to Methusela নামক নাটকে এবং আমাদের অনেক ঐতিহাসিক এবং পৌরাণিক নাটকে মহানাটকের দিকেই বিশেষ ঝোঁক রহিয়াছে। এই সকল নাটকেও

শ্রেণী-পরিচয় পুনর্নিবেচিত হওয়া বাঞ্ছনীয়। যাহাই হউক, ভীষ্মকে আমবা পৌরাণিক চরিত-নাটক বলিয়াই গ্রহণ করিতে পারি। তবে এ কথাও সঙ্গ সঙ্গ না বলিলে নহে যে, নাটকখানি যাত্রা-নাটক না হইলেও—নাটকে যাত্রা-নাটকের লক্ষণ সামান্য কিছু-কিছু পাওয়া যায় (‘দ্ব্যতিব গীত’গুলি দৃষ্টব্য)। তবে উহা জাতিপাত ঘটায় নাই।

বস পরিচয়

নাটককে বলা হয় দৃশ্যকাব্য। ‘দৃশ্য’এর অর্থ ‘অভিনয়’ এবং উহা নাটকের বিশেষ দৃশ্য। কিন্তু নাধাবণ দৃশ্য—কাব্যদ্বয়: আব কাব্যের লক্ষণ, এক কথায় ‘আত্মা’—বস (বাক্যং বসাত্মকং কাব্যম্—সাহিত্যদর্পণ)। অতএব নাটকের আত্মাও সেই হিসাবে বস। বিভাব-অমুভাব-ব্যভিচারী সংযোগে বসনির্মিত খটনা থাকে—অর্থাৎ স্থান-কালের বিশেষ পরিবেশে (উদ্দীপনাবৎসব) বিশেষ পাত্র-পাত্রী (আলম্বন বিভাব) হৃদয়ভাবে ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার অভিব্যক্তি সৃষ্টি কবাই কাব্য-সৃষ্টি এবং এই সৃষ্টি দেখিয়া দর্শকের মনে যে ভাবোপলব্ধিজাত আনন্দ, সেই আনন্দের নামই বস। নাটকে মাত্র একটি ভাবেই কপায়ন থাকে এমন নহে। নানা ভাবের রূপায়ন থাকে।—তবে একটি ভাবে প্রধানভাবে অভিব্যক্ত কবিতে চেষ্টা কবা হইয়া থাকে। এই প্রধানভাবে নাম অমুগার্হেই আমাদের সাহিত্য শাস্ত্রে নাটকের পরিচয় দেওয়া হয়। নাটকখানি পড়িব বা দেখাব পবে মনে যে-ভাবটি স্থায়ীভাবে থাকে, সেই ভাবটিকেই প্রধান ভাব বলা হইয়া থাকে এবং এই প্রধান ভাবটিকে উপলব্ধি কবাই—বা আবিষ্কার করাই বসনিকপণের প্রথম ও প্রধান কার্য।

‘ভীষ্ম’ নাটকে আমরা সাহিত্য-শাস্ত্রের নির্দেশ প্রয়োগ করিয়া দেখি—নাটকে বীর, হাশু নানাবস থাকিলেও প্রধান রস ইহা হইবে কোনটিই না, প্রধান রস—‘শাস্ত’। নাটকখানি পাঠ করিবার পরে মন শাস্তরসে আশ্রুত হইয়া থাকে। ভীষ্মের বীরত্ব—জ্ঞানবীরত্ব, ধর্ম-বীরত্ব, বল-বীরত্ব এবং অটল-প্রতিজ্ঞত্বকে আচ্ছন্ন করিয়া বিবাজ কবে—শিব নিয়তি-আশুগত্য, বিশ্বনিধানের কাছে অশ্রদ্ধ আত্মসমর্পণ, —ক্লেবের কাছে শাস্ত আত্ম-নিবেদন। ভীষ্ম আগাগোড়া আত্ম সচেতন, মানসনেত্রে অতীত ও ভবিষ্যৎ তাঁহার কাছে স্পষ্ট। এই কারণেই ভীষ্ম পোষ নিরন্ধ—তাঁহার পতন একটা বিবাজ ব্যাক্তত্বের পতন হইলেও পরিণাম শোকাবহ হইয়া পড়ে নাট—ট্রাজেডি-করণ হইয়া উঠে নাই। তাঁহার জীবন আশুগত নিয়তি-চালিত একটা অভিশাপের অমুবাদমাত্র। তাই তাঁহার বীরত্ব, ধর্ম নিষ্ঠা, বলবীৰ্য্য সব-কিছু একটা দৈব-ইচ্ছার রূপেই দেখা দিয়াছে। মন্ত্য হইয়াও ভীষ্ম অমন্ত্য হইয়াই বহিয়াছেন। ফলে, ভীষ্মের পতনে দেবী ইচ্ছাবই একটা মহা-পূর্ণিবার উপলক্ষি ঘটে। পতনের শোচনীয় ও আত্মসমর্পণের শাস্ত সন্তোষের মধ্যে লুপ্ত হইয়া যায়। গোড়ার দিকে ভীষ্মের মধ্যে ধর্মবীরত্ব বড় হইয়া প্রকাশ পাইয়াছে, শেষের দিকে বল-বীরত্বের সঙ্গে ভক্তিভাবে কথা, আত্মসমর্পণের ভাবই বড় হইয়া দেখা দিয়াছে। তাহা যদি না দিত অর্থাৎ বীরত্বকে আচ্ছন্ন করিয়া ‘শম’ যদি প্রধান হইয়া না উঠিত, তাহা হইলে ভীষ্মের পতন অনিবার্য্যভাবেই ট্রাজেডি-করণ হইয়া দাঁড়াইত। এই বিশেষ কারণেই নাটকখানি শাস্তবসায়ক হইয়া পড়িয়াছে।

প্রথম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে ভীষ্মের মধ্যে মাতৃভক্তির মহিম দেখাইবার চেষ্টা করা হইয়াছে। আর দেখানো হইয়াছে সত্যের জয় সঙ্গর। তৃতীয় দৃশ্যেও এই মাতৃভক্তির ভাবই প্রকটিত হইয়াছে।

ভীষ্মের আত্মত্যাগ পিতার জন্ত নহে—সত্যবতীর জন্তই। “তোমার কি হবে মা?” এই চিন্তাতেই ভীষ্মের প্রতিজ্ঞা। কারণ সত্যবতী ভীষ্মের চোখে—যে জগদধিকা সর্বভূতে মাতৃরূপে অবস্থান করেছেন.শার প্রতিনিধি। এই জানেই ভীষ্ম সত্যবতীকে বলিয়াছেন—‘সর্বকল্যাণময়ি শবণ্যে। আমি তোমার পাদমূলে মস্তক অবনত করছি, মুখ সন্তানকে আশ্রয় দাও।’ **দ্বিতীয় অঙ্কের** দ্বিতীয় দৃশ্যে ভীষ্ম অস্ত্রধূমী হইয়া আত্মবিশ্লেষণ পরায়ণ। তৃতীয় দৃশ্যে কাশীরাজের সভায় ভীষ্মের বল-বীর-রসাত্মক প্রকাশ। চতুর্থ দৃশ্যে ভীষ্মের উদার ভাব। সপ্তম দৃশ্যে ভীষ্ম নিজের ‘শুভকথা’ নিজেই ব্যক্ত করিয়াছেন। “আমি নরনারায়ণের আগমন প্রতীক্ষায় এই সুদীর্ঘ ব্রহ্মচর্য্য ব্রত অবলম্বন কবে বসে আছি।”—এই মন কথা বলিয়া ভীষ্ম শাস্ত্ররসেব বীজ স্থাপনা করিয়াছেন এবং শেষের দিকে শুরুরামের সহিত বৃদ্ধ করিতে প্রস্তুত হইয়া এক সঙ্গে শৌর্য্যবীরত্ব ও ধর্ম্মবীরত্ব প্রদর্শন করিয়াছেন। **তৃতীয় অঙ্কের** দ্বিতীয় দৃশ্যে রাম ও ভীষ্মের বৃদ্ধ—শৌর্য্যবীরত্ব আভাসিত। পঞ্চম দৃশ্যে শৌর্য্যবীরত্ব অভিযুক্ত। **চতুর্থ অঙ্কের** তৃতীয় দৃশ্যে ভীষ্ম কর্তৃক আত্ম-আচরণ ব্যাখ্যা তথা ধর্ম্মবীরত্বের প্রতি আলোকপাত। —এই দৃশ্যেরই শেষে শিখণ্ডীর মধ্যে ভীষ্ম নিয়তিকেই দেখিলেন।

ভীষ্ম আত্মসচেতন হইলেন—নিয়তির কাছেই যেন আত্মসমর্পণ করিলেন—বিহ্বলকে বলিলেন :

চলিতে চলিতে শুন কথা,

আনন্দ বারতা—

ঈশ্বর প্রেরিত এই বালক সুন্দর

মুহুর্তে মুছিয়া নিল বিবাদ আমার।

শাস্ত্ররস এখানে অঙ্কুরিত। পঞ্চম দৃশ্যে এই শাস্ত্র সমর্পণই

পরিফুট হইয়া উঠিয়াছে। ভীষ্ম ‘মৃত্যুমূর্তি’ দেখিয়াছেন। বালক শিখণ্ডীকে দেখিয়া তিনি চিন্তিত হইয়াছেন—তবে তাঁহার কথা ‘নহি ভীত হে বিহুর। শিখণ্ডীর মূর্তি হেরি পুলকিত আসি।’

ভীষ্ম স্পষ্টভাবেই জানেন—‘অজ্ঞান্যতি করিছে সে বধার্থ আমার।’ ভীষ্মের নিম্নতির কাছে আত্মসমর্পন করিলেন—এ আত্মসমর্পন অন্ধুত ও অশাস্ত।

‘চলে যা’ জীবনে ইচ্ছা

নিম্নতিরে রুদ্ধ করিবার—(অবশ্য নিম্নতিরে রুদ্ধ
করিবার চেষ্টা কোথাও নাই)

শেষে স্বগতোক্তিতে ভীষ্ম শাস্ত্রসকেই অভিযুক্ত করিয়া তুলিয়াছেন :

—হে বিশ্ব জননী মায়া

এতদিনে বুঝিয়াছি করুণা তোমার।

মৃত্যু নহে শিখণ্ডিনী—পদছায়া তব—

তাঁহার অবশিষ্ট কামনা (ছাতির কাছে যাহা প্রকাশিত) “অবশিষ্ট মাত্র দবলন একরূপে নব-নাবায়ণ”।—শাস্ত্রস এখানে আবেগময়।

পঞ্চম অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে রণবীর ভীষ্মের আভাস পাওয়া যায় : কিঞ্চিৎ বড় হইয়া উঠিয়াছে—যেখানে রুদ্ধ সেখানে ধর্ম, যেখানে ধর্ম সেখানে জয়। শেষেব দিকে রণবীর ও ধর্মবীর এবং রুদ্ধভক্ত ভীষ্মেরই রূপ ফুটিয়া উঠিয়াছে। “একবার গে বৃন্দ-মূর্তি এক রূপে দেখলে” কণের মুখে নাকি আর ঐরূপ বাক্য নির্গত হইবে না!—চতুর্থ দৃশ্যে দেবব্রতের স্বরাজ্য যাওয়ার উদ্যোগ সম্পন্ন প্রায়। রাম আকাশবাণী লইয়া উপস্থিত। ভীষ্মের চোখেও—ভাবী ঘটনা প্রত্যক্ষবৎ।

ভীষ্ম বিধাতার লিপিকে শিরোধার্য করিলেন—শাস্ত্র তাবেই

তাঁহার জ্ঞাননেত্রও উন্মীলিত—ভীষ্ম জানেন, “জীব নিত্যব্রহ্মের স্বরূপ, কভু নাহি মরে, চিরদিন লীলায় বিচরে ধরা মাঝে। জন্মে মৃত্যু, মৃত্যু পরে পুনর্জন্ম তার। এই প্রভু জীবের সংসার।” আর তাঁহার সর্ববাহু পূর্ণ—চিন্তের পূর্ণ বিশ্রাম। একটু পরে (দুর্যোধন ও কণ প্রবেশ করিলে) অবশ্য দুর্যোধনের কটুবাক্যে ভীষ্ম কিছু পরিমাণ ক্ষুব্ধ হইলেও শেষ পর্য্যন্ত ক্রোধের কাছে আজসমর্পণে পঞ্চমুখ—“তুমিই যে আমার সব বাসুদেব। আমার সত্য, আমার ধর্ম, আমার জয়-পরাজয়, মান-অপমান, সমস্তই তুমি”—সঙ্কোপনে পাইয়া ‘বৃদ্ধ হ’তে অতিবৃদ্ধ হে চির কিশোর’কে প্রণতি জানাইয়া ভীষ্ম আত্মনিবেদন করিলেন। সপ্তম দৃশ্য—স্থলান্তরে ভীষ্ম—‘একরণে নরনারায়ণ’ দেখিয়া বাণে পুষ্পোপহার দিয়াছেন। ক্রোধের প্রতিজ্ঞা ভঙ্গ করিয়া শৌর্য্যের উদ্দীপনা দেখাইলেও শেষ পর্য্যন্ত ক্রোধের কাছে আত্মনিবেদন বেশী উচ্চারিত হইয়াছে। শেষ পর্য্যন্ত অন্তরে বাহিরে ক্রোধকে তিনি দর্শন করিয়া ধৃত হইয়াছেন—ক্রমগত জগৎ দেখিয়া কৃতার্থ হইয়াছেন।—তাঁহার উপলব্ধি—‘ধরণীর প্রতি পরমাণুতে তুমি; স্থলে তুমি, জলে তুমি, অনলে তুমি, অনিলে তুমি। প্রতি শরমুখে তুমি অনন্ত কোমলতা মাখিয়ে এই যে আমার সর্বদেহ আবৃত করে অবস্থান করছ’। ভীষ্মের মুখে আজসমর্পণ সমুচ্চারিত হইয়াছে—‘বাসুদেব, বাসুদেব, বাসুদেব—আমাকে বিশ্রাম দাও—বিশ্রাম দাও’। এই বিশ্রাম বা শমই শাস্ত্রদের স্থায়ীভাব। আর ঐ ভাবই শেষ পর্য্যন্ত নাটকে স্থায়ীভাবে পরিণত হইয়াছে! অতএব নাটকখানির প্রধান রস—শান্ত।

নাটকে অন্যান্য রস

(ক) শৃঙ্গাররস—শান্তহর মধ্যে শৃঙ্গার রসের আভাস মাত্র

পাওয়া যায়—দুই এক স্থলে বিশ্লিষ্ট শৃঙ্গার ‘বসেব সীমান্ন’ পৌঁছিয়াছেও। অথবা ও শাস্ত্রের আলোচনায় (২য় অঃ ১ম দৃশ্য) এই ভাবেব অবতারণা আছে—তবে অভিব্যক্তি বসে পবিণত হইতে পাবে নাই। ২য় অঙ্ক ৫ম দৃশ্যে অবমানিতা ণয়িকার রূপ পাওয়া যায় : অশ্বাব মধ্যে বাহত বাসনার আশ্রয় উদ্গার চমৎকারীৰূপে বসে পবিণত হইয়াছে।

(খ) **বীররস**—ভীষ্মের মধ্যে এই ভাবেই অল্পতম প্রধান ভাব : কখনও ধৰ্ম্মবীৰত্ব—কখনও শৌৰ্য্যবীৰত্ব। পবন্তবামে (শাস্ত্রে অতি সামান্য) প্রধানত এই ভাবেই প্রবল। পবন্তবামের সহিত এবং কৃষ্ণার্জুনের সহিত ভীষ্মের যুদ্ধে এই ভাবেব প্রকৃত বস-পবিণাম ঘটিয়াছে।

(গ) **বাৎসল্য**—গঙ্গা এবং সত্যবতীৰ মধ্যে এই স্নেহ-স্থায়িত্বাবেব প্রধান প্রকাশ পাওয়া যায়। ভীষ্মের মধ্যেও পাণ্ডবগণের নিমিত্ত এই ভাবেব স্পন্দন সামান্য মাত্রায় দেখা যায়।

(দ) **হাস্যরস**—প্রথম অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে সত্যবতী ও শান্তনুৰ কথোপকথনেব একটি কথা হাস স্থায়িত্বাবে সামান্য একটু আলোড়ন জাগাইয়া দেয়—শান্তনু জীব শোকে পাগলের মত ঘুরিয়া বেড়াইতেছেন বিজ্ঞ বিবাহও কবিত্তে চাহেন। সত্যবতীৰ মুখে শোনা যায়— তবে ? তবে তুমি বিবাহেব কথা বললে কি কবে ? এই বুঝি তোমার শোকেব পবিণাম ?—এই দৃশ্যেই শান্তনু গঙ্গার মুখে এই ধবণেব কথা দ্বারা হাত্তাপদ হইয়াছেন। তৃতীয় দৃশ্যে দাশবাণীৰ উক্তি অতি লঘু হইয়া পড়ায় হাস্যরসেব ধাব ঘেষিয়া গিয়াছে। দ্বিতীয় অঙ্কের তৃতীয় দৃশ্যে দ্বয়ম্বৰ সভায় “সকলে”ব কথায় (মাইনে পায় না) সামান্য একটু অবতারণাব চেষ্টা দেখা যায়। পঞ্চম দৃশ্যে ‘বৃক’ এই বসেব প্রধান আলোচন হইয়াছে, এখানে হাস-ভাবটি রসে পবিণত হইয়াছে।

চতুর্থ অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে—মহারাজ ক্রপদ হস্তরসের আলম্বন
হইয়াছেন। 'বিব্যাট' শব্দটিকে নানাভাবে প্রয়োগ করিয়া এবং
আরো কয়েকটি শব্দ এবং বাগ্‌বিত্তাস লইয়া ক্রপদ যে খেলা
দেখাইয়াছেন, তাহা বেশ বসায়ক লইয়াছে। চতুর্থ দৃশ্যে সাত্যকি'ব
উক্তিভেদেও এই বসের অবতারণা আছে।

পঞ্চম অঙ্কের প্রথম দৃশ্যে শকুনি, কর্ণ ও দুঃশাসন সকলেই
আলম্বন হইয়া দাঁড়াইয়াছেন। বক্রোক্তির প্যাঁচ সকলেই যথামাধ্য
দিয়াছেন—তবে খুব উচ্চাঙ্গের প্যাঁচ নহে। ৫ম অঙ্কের ৩ম দৃশ্য
সাত্যকি ও বলদেবের কথোপকথনের লক্ষ্য কৃষ্ণভক্তি হইলেও
উক্তি ও অবস্থা হান্তবসায়ক হইয়া পড়িয়াছে। (লঘু মাদ্যনে গুরু
বিষয়ের অবতারণা—গিবিশ ঘোষ মহাশয়ের অনুকরণে)। পঞ্চম
দৃশ্যে শকুনি ও দুঃশাসনের আচরণ ও বচন হান্তবসায়ক
হইয়াছে।

(৬) রৌদ্ররস (ক্রোধ স্থায়ীভাব)—এই ভাবটির কেনাকা
আলম্বন আছে এবং আলম্বনটি খুবই শক্তিমান। প্রতি'হংসাপনান
অবস্থায় মধ্যস্থি এই ভাবের চিত্তাকর্ষক বিকাশ ঘটনাতে।

নাটকের ভাবপরিধি

১। পবাতন্ত্রী বা দার্শনিকভাব—

(ক) জগৎ কৃষ্ণময়। অন্তরে বাহিরে রম্য। রম্যত্ব একমাত্র
শব্দগ্য। যতঃ কৃষ্ণস্ততো ধর্মঃ যতঃ ধর্মস্ততো জয়ঃ।

(খ) জীব নিত্য ব্রহ্মের স্বরূপ, কভু নাহি পবে,
চিরদিন লীলায় বিচরে শব্দ মাঝে।

জন্মে মৃত্যু, মৃত্যু পবে পুনর্জন্ম তার।

(আত্মার অনবদ্য ও জন্মান্তরবাদ প্রচার)

(গ) বিধাতার লিপি নিয়তি অবলম্ব্যাবী।—ব্যক্তি নির্মিত মাত্র। কালজ্যোতে কৰ্ম্মের ফুৎকারে—বিহ্বমাত্র।

(ঘ) কিন্তু কৰ্ম্মের শক্তিও কম নহে। তপস্তার বল বিধাতার বাধাকেও অতিক্রম করিতে পারে (জঃ—বিধি বাধা দিতে এলেও আজ আমাকে আবদ্ধ করতে পারবে না। আমি ভীষ্মকে বধ করব না, বধ কববে আমাব তপস্তা।—শিখণ্ডী, ২০২ পৃঃ)। নিকাগ বা নিবহঙ্কাব কৰ্ম্মই শ্রেয়। (ভীষ্মের জীবন কৰ্ম্মসন্ন্যাসেবই জলন্ত দৃষ্টান্ত)। আশ্রমধৰ্ম্মের প্রতি নিষ্ঠা থাকিলেই যথেষ্ট, মুক্তিব বা স্বর্গের জন্ত আশ্রমধৰ্ম্ম ত্যাগ কবাব প্রত্নই উঠে না। কষ্টব্য পালনই যথার্থ ধৰ্ম্মাচরণ। সত্যই মুক্তিপ্রদ এবং সত্যস্বৰূপ ভগবান কৃষ্ণ যোগেই বাধ্য। সত্যমেব জযতে।

২। নাবী-সম্প্রকিত মনোভাব —

(ক) ‘আছে চিব প্রথা, এ সংসায়ে জঞ্জল ঘটায় নাবী’। অবশ্য “তবে”ও আছে—‘নাবী হতে জন্মে পাপ নাবী তেও পুনঃ পাপ ফল’—।

(খ) ‘কিন্তু নাবী নৃষকে নাট্যকাবের মনোভাব অঙ্গুল না হইলেও মাতা’ নৃষকে সম্পূর্ণ পৃথক। — মাতা জগদম্বিকা প্রাণনিদি (ভীষ্ম - ২২ পৃঃ) নাবী ‘যে জগদম্বিকা সর্বভূতে মাতৃরূপে অবস্থান করতেন তুমি তাঁর প্রতিনিধি’, মাতা সর্বকল্যাণময়ী।

(গ) নাবী নৃষকে আব একটি মনোভাবও নাট্যকাব ব্যক্তি বর্ণিতেন : উহা নাট্যকাবের সমসাময়িক স্ত্রী-স্বাধীনতা আন্দোলনের নিকট মানোভাবের চম্পদেশী একাংশ। অস্বাভাবিক স্ত্রী-স্বাধীনতা পৃষ্ঠপোষকদেরই প্রতি সতর্কবাণী : “আপনার কথা পুরুষ হৃদয় নিয়ে জন্ম গ্রহণ করতে পারেন না। আপনার বোবা উচিত ছিল, যতটুকু অন্ধকে আপনি পুরুষের ছায়া প্রস্তুত করতে চেষ্টা করেন না,

তথাপি আমি নারী।” নাট্যকারের বক্তব্য এই—পুরুষের প্রেমাতাস প্রাপ্ত হইলেই নারী-হৃদয় উধেলিত হইতে বাধ্য.....।

(ঘ) অধিকন্তু কত্রিয় রমণীর মনোভাব প্রকাশ প্রসঙ্গে শক্তি উদ্বোধনের চেষ্টাও নাট্যকার করিয়াছেন। বীৰ্য্যোপাসনা করিয়া নাট্যকার দুর্বলকায় ছুলাল-প্রকৃতি দেশবাসীর সংবিদ্ ফিরাইতেও সচেষ্ট হইয়াছেন।—কত্রিয় রমণীর কাছে—

“স্বামীর বীরত্বগৰ্ব্ব একমাত্র অলঙ্কার তার।

বীরত্ব স্বামীর রূপ, বীরত্ব যৌবন

বীরত্ব তাহার পূর্ণ জ্ঞানের গরিমা।

বীরত্ব-বিহীন যেবা—

সে অভাগ্য, মদনের মূর্ত্তি যদি ধরে,

সে অপূৰ্ব্ব দেনরূপ

বীরাজনা চক্ষে ধরে মৰ্কটের শোভা।”

নিবীৰ্য্য মদনকে মৰ্কট বলার মধ্যে বীরাজনার অভিমান এবং বীৰ্য্যবন্তাব প্রতি শ্রদ্ধা উভয়ই ব্যক্ত হইয়াছে। আধুনিক মনের একটা আকাঙ্ক্ষা সুন্দর একটি অবকাশে পুৰাতন চরিত্রের মুখে অভিব্যক্ত হইয়াছে।

প্রকাশ-মহিমা বা কাব্যত্ব

প্রকাশ-মহিমা বা সৌন্দর্য্য (beauty of expression) বলিতে প্রধানতঃ আলঙ্কারিক বা কল্পনাগত সৌন্দর্য্য বুঝাইলেও প্রকাশ-সৌন্দর্য্যেব উহা একদিক মাত্র—এ কথা প্রথমেই মনে করা দরকার। ‘Poetry in Drama’ সম্বন্ধে যত বাদ-প্রতিবাদ এ পর্য্যন্ত প্রকাশিত হইয়াছে, তাহা ঐ অলঙ্কার-প্রয়োগ বা কল্পনা-বিস্তারকে কেন্দ্র করিয়াই। কিন্তু প্রকাশ-মহিমা বলিতে প্রধানতঃ diction

বা আনুষ্ঠানিক প্রয়োগাদির বৈশিষ্ট্য বুঝাইলেও উহা আসলে যদ্বারা রচনার বৈশিষ্ট্যই—অর্থাৎ রচনার সূক্ষ্মবিশেষ উপকরণের প্রয়োগ-বৈশিষ্ট্যই।

রচনার উপকরণ প্রধানতঃ দুইটি—(১) কাহিনী-কল্পনা বা পরিস্থিতি রচনা, এবং (২) চরিত্র-সৃজন অর্থাৎ (ক) চরিত্রের ভাবাবেগ, (খ) আবেগ-বিস্তার বা কল্পনা-বিস্তার—চরিত্রের হৃদয়ের এবং বুদ্ধির প্রকাশ ইত্যাদি। এই সব বিষয়ে নাট্যকারের মধ্যে যে পরিমাণ প্রকাশ-সৌন্দর্য পাওয়া যায় নাটকের প্রকাশ-মহিমা নির্ধারণে তাহাই নিরূপণীয়। মোটকথা, প্রকাশ-মহিমা নিরূপণে পরিস্থিতি রচনা, চরিত্র-সৃষ্টি এবং চরিত্রের কল্পনা-শক্তি ও মানস-সম্পদ এই সবই বিচার্য বিষয়।

প্রথমতঃ দেখা যায়, শ্রীমদ্‌নাটকে পরিস্থিতি-কল্পনার চমৎকারিত্ব বিশেষ কিছু নাই (শিখণ্ডীর সহিত ভীষ্মের সাক্ষাৎকার বাদে) ; এবং এই কথাই মনে হয়, মহাভারতের কাহিনীতে পরিস্থিতি-কল্পনার যে বিশেষত্ব পরিলক্ষিত হয়, নাট্যকার তাহার সাহায্য গ্রহণ করিতে সক্ষম হন নাই। দ্বিতীয়তঃ, চরিত্র, দুই একটি বাদ দিলে, অসম্পূর্ণ ; অর্থাৎ চরিত্রের হৃদয় ও মন খুব লক্ষণীয়ভাবে প্রকাশ পায় নাই। প্রধান চরিত্রে ‘ভীষ্ম’ প্রায় নিরব্দ। ‘প্রায় নিরব্দ’ বলার তাৎপর্য এই যে, চরিত্রটিতে দৃঢ় চমৎকার-রূপে প্রকাশিত হয় নাই—দুই এক স্থলে মাত্র আভাসিত হইয়াছে।

ভীষ্মের ভাবাবেগ-পরম্পরার একটা সুসঙ্গত রূপ ও ব্যাখ্যা পাওয়া যায় না। শিখণ্ডীর সহিত সাক্ষাৎকারে চরিত্রটির মধ্যে কল্পনার উচ্চাঙ্গ জাগিয়াছে বটে, কিন্তু উভয় চরিত্রের আচরণে অনেক ‘কিন্তু’ থাকিয়া গিয়াছে। ভীষ্ম ও শিখণ্ডী বড় বেশী মাত্রায়

জাতিশ্বর হইয়া পড়ায় চরিত্র দুইটির ব্যবহারিক সত্তার ক্রিয়া-প্রতিক্রিয়ার জোয় কমিয়া গিয়াছে।

দ্বিতীয় অঙ্ক প্রথম দৃশ্বে ভীষ্মের অন্তঃসমীক্ষণ-প্রয়াস- -স্বপ্নরাজ্যের গোপনচারিণীর অমূল্যসন্ধান—কবি-কল্পনার দিক দিয়া বেশ চিত্তাকর্ষক হইয়াছে। ভীষ্মের চরিত্রে প্রাঙ্‌নিবিষ্ট সংস্কারের আকর্ষণ চরিত্রটিকে রহস্যময় ও বিচিত্র করিয়া তুলিয়াছে।

সংসারের কোলাহল করি অতিক্রম

অতি সূক্ষ্ম ষড়ঙ্গ-বাঙ্কার থাকে থাকে ধীরে,

আঘাত করে সে এই দেহ পুরদ্বারে।

নিজ্ঞান চিন্তের বুদ্ধবুদ্ধ ভীষ্মের চেতনায় ভাসিয়া উঠিয়া স্বপ্ন জাগায়, এই কল্পনায় চরিত্রটিকে একদিকে গভীর এবং কল্পনাময় করিয়াছে। এইরূপ আত্মনিমগ্ন - অবস্থায় চরিত্রটি যে কল্পনা বিস্তারে সমৃদ্ধ হইয়াছে তাহা কবি-কর্ম্মের হিসাবে প্রথম শ্রেণীর না হইলেও একেবারে উপেক্ষণীয় বা অলক্ষণীয় নহে। শিখণ্ডীর সহিত সাক্ষাৎকাবেও চরিত্রটি ভাবাবিষ্ট ও কল্পনামুখর হইয়া উঠিয়াছে।

দীপ্ত হতাশনে, সহস্র লেহনে

নারীস্ব মুছিয়া নেছে

কিস্তি রে বিহুর, দেখ চেয়ে,

প্রতিহিংসা পারেনি মুছিতে।

—এই উক্তি যথার্থই কবি-কর্ম্ম। তারপব চতুর্থ অঙ্ক পঞ্চম দৃশ্বেও শিখণ্ডীর সম্বন্ধে বলিতে যাইয়া ভীষ্ম কল্পনায় উচ্ছ্বসিত হইয়া উঠিয়াছেন।

দেখিয়া জাগিল স্মৃতি

তৃণ হ'তে যেন হতাশন।

মুহুর্তে ভুলিল, তৃণ ভস্ম হ'ল

অমৃতাপে দধি হ'ল পাঞ্চাল-নন্দন ।

কিন্তু হে বিদুর—

অভিমান সাগরের জলে

তীব্র হলাহল, উঠেছে তরঙ্গকপে

অতিকীর্ণ স্মৃতির পরশে

বিষ্ণুর হ'য়েছে একবার

.....

সমুখিত সে ভীম তরঙ্গ

আর কি নিধর হবে ?

এ শৈল না চূর্ণ করি আর কি মিলাবে ?

নাটকের মধ্য্যে যে চরিত্র হইতে সর্বাপেক্ষা বেশী তেজ ও
কল্পনা-শক্তি স্ফুরিত হইয়াছে, সে 'অম্বা'। অম্বা প্রেমে তেজস্বিনী
হইতে না পারিলেও, প্রতিহিংসায় অতুলনীয় তেজস্বিতা দেখাইয়াছে।
প্রতিহিংসা-পরায়ণা অম্বার প্রকাশ সত্যই মহিমাযিত।

যতদিন মৃত ভীষ্ম না করি দর্শন

ততদিন নিদ্রা আগি ক'রেছি বর্জ্জন।

এ জগতে কোন প্রলোভন

আগারে সঙ্কলশৃঙ্খল কবিত্তে নারিবে।

বিশ্বের বিধাতা যদি সাথে গো আমায়,

বিশ্ব-বন্ধ চরণে লুটায়,

আপনি যতপি নারায়ণ

এ কর গ্রহণে লোভ দেখায় আমায়,

তবু না নিবৃত্ত হব ভীষ্মের সংহারে।”

.....

সূর্য্য যদি পথ-প্রদ হ',

তুল গিরিরাজি যদি শির করে নত,
সিদ্ধ যদি পরিণত বামুকা প্রান্তরে
তথাপি সঙ্কল্পচ্যুতি হবে না আমার।

.....

মমতা মৃত্যুতা স্নেহ মায়া
নিক্ষেপ করেছি আমি
প্রতিহিংসা-অনল-শিখায়
ডুবায়ে দিয়েছি প্রেম লবণাশুতলে।
স্বর্গের কামনা
দেবতা উদ্দেশে আমি করেছি অর্পণ।

.....

ত্রিভুবনে আঁধার আঁধার—
আচ্ছন্ন নগ্নন দেবতার—
পরন্তু প্রসব করে মৃত্যুর ঘাতিনা।
জাগো মৃত্যু চারিধার হ'তে
ঝরো মৃত্যু বরষার স্রোতে
সমাচ্ছন্ন করো মৃত্যু শান্তনু-নন্দনে।

চরিত্রটি এক কথায় প্রতিহিংসা কর্তনায় ষাঁধা-বন্ধন-হারা, তাহার
প্রতি পাদক্ষেপে কর্তনায় উচ্ছ্বাস। মহাদেবের কাছে যখন কাতর
আত্মনিবেদন করিয়াছে তখনও কর্তনায় মহিমা শিখরটুঙ্গী—

হে দৈবর—

দেখ—দেখ—দেখ—হে অস্তর !

মুগ্ধা আমি—অবশ রসনা—

বিদীর্ণ করহ বক্ষঃ শূলে !

খুঁজে লও—তুলে লও আবদ্ধ কামনা।

বল বল ভঁয়ে আমি কবির সংস্কার ।
 মুক্তি এসে সাধিছে আমার, জুড়াইছে শান—
 হে বিভূ, হে মুক্তির ভাণ্ডার !
 তোমারে দেখেছি আমি—
 মুক্তি আমি নাহি চাই, অখিলের স্বামী ।
 বব দাও ভীষ্মে আমি কবির সংস্কার ।

তাবপর— ওঠ জেগে চিতাব অমল ।

শিখায় শিখায় ধব তীর্থ ইলাহল,
 উল্লাসে সঁতার দিব তাহে ।
 দেহ পোড়াইব, পবমাণু হব—

ভুঙ্কমাত্র তীর্থ বিষ, প্রাণ-সঙ্গে লয়ে যাব পাবে...

—কবিত্ব যথার্থই নব্বব । অদ্বা চবিত্রটি ভাবাবেগে ও কল্পনার
 খুবই চিত্তাকর্ষক ।

শিখণ্ডীর মধ্যও লক্ষণীয় কবিত্ব আছে । তাঁহার প্রবেশ
 আকস্মিক বা বোমাধ্বজের হইলেও তাহার ভাব-বিশ্লেষণ ও প্রকাশ-
 ক্ষমতা মাঝে মাঝে বেশ চিত্তাকর্ষক । শিখণ্ডী যেখানে ভীষ্মের
 প্রপঞ্চ উত্তবে আশ্র-পরিচয় দিয়াছেন (৪র্থ অঙ্ক—৫ম দৃশ্য) সেখানে
 রূপায়নে কাব্যদীপ্তি মন্দ ক্ষুব্ধিত হয় নাই ।

—কিন্তু জাগে ওই দূবে

নৃত্যব প্রাক'ব পাবে,

প্রজ্বলিত চিতানল পাশে !

ওই দূবে—বিমুগ্ধা তটিনী-তীব্র

নিশ্চল-স্তিমিত-নেত্র !

অন্ধকার প্রাচীর বেষ্টনে

ধনস্তম্ভ নভঃ আচ্ছাদনে

মাঝে মাঝে রহস্যকারিণী

ওই হাসে সৌদামিনী ।

তাবপর— রমণীর প্রতিহিংসা প্রচণ্ড বাসনা

পার হয়ে বৈতরণী এসেছে হেথায় ।

ত্রিভুবনে একাকিনী

পরিত্যক্তা রাজার নন্দিনী,

যাতনার তীব্র শরে

সর্ব অঙ্গে পাইয়াছে যে প্রচণ্ড জ্বালা,

হে কোরব, সেই জ্বালা

সর্ব অঙ্গে তোমারে করাব আমি পান ।

উল্লিখিত উদ্ধৃতিগুলি নাটকখানির কাব্যিক প্রকাশের, সমগ্র না হইলেও প্রধান নিদর্শন, বলা যাইতে পারে ‘সর্বোত্তম’ নিদর্শন । ইহা ছাড়া আর যাহা আছে তাহা কথার পর্যায়েই আছে—কল্পনায় উদ্ভীর্ণ হইতে পারে নাই । কিন্তু তাহা বলিয়া কথা মাত্রই হেয় নহে । রসসৃষ্টিতে কথা ও কল্পনার আপেক্ষিক গুরুত্ব আছে বটে, কিন্তু কথা অনেকক্ষেত্রে কল্পনা অপেক্ষা বেশী প্রয়োজনীয় হয় । কথার পরে কথা গ্রথিত হইয়া যেখানে আবেগ ও ভাব তথা জীবন রূপ লইয়া ফুটিয়া উঠে, সেখানে অংশের বিচার বড় কথা নহে, অংশীব স্বরূপই সেখানে প্রধান দর্শনীয় বা বিচার্য বিষয় । এইরূপ বসন্তক স্থলও নাটকে কম নাই । ভাষা-শিল্প হিসাবে নাটকখানি অতুলনীয় বা অনবদ্য না হইলেও ভীষ্মের জীবন-কাহিনীর সরস নাট্যরূপে নিশ্চয়ই আদর্শীয় ।

নাটকের দোষ

তবে নাটকখানির প্রথম ও প্রধান দোষ মহাভারতীয়

কাহিনীকে নাটকীয় সন্ধি-বিভাগে সাজাইয়া লওয়ার মধ্যেই। —সন্ধি-বিভাগের ব্যাপারে নাট্যকাব সুষমা সৃষ্টি কবিতে পারেন নাই। কাহিনী-প্রয়োজনায় তিনি সংশ্লেষণ বা বিশ্লেষণের বীতি অবলম্বন না করিয়াছেন এমন নহে, কিন্তু ঐ রীতি-প্রয়োগে কোথাও চমৎকার ফল দেখাইতে পারেন নাই। অশ্বা-কাহিনীকে অমিতব্যয়ীর মত স্থান করিয়া দেওয়ার নাটকখানির ভারসাম্য নষ্ট হইয়া গিয়াছে। ফলে, ভীষ্মের জীবন সুষমভাবে রূপায়িত হইতে পারে নাই। অর্থাৎ জীবনের আদি-মধ্য-অন্ত স্তম্ভসমূহ ভাবে রূপিত হয় নাই। আদিপর্কে যে পরিমাণ প্রাধান্য পাইয়াছে, মধ্য ও অন্ত তদনুপাতে প্রাধান্য পায় নাই। যদিও একথা স্বীকার্য যে মধ্যপর্কে (সভাপর্কে—বনপর্কে) ভীষ্মের জীবনে ঘটনা খুব অল্প, তথাপি একথা বলিতেই হইবে যে, সভাপর্কের এবং বিবাতপর্কের ভীষ্মকে প্রত্যক্ষ উপস্থাপনা না করিয়া নাট্যকাব ভীষ্মকে বেশ খানিকটা উচ্ছ কবিয়া ফেলিয়াছেন। অধিকন্তু কৃষ্ণভক্তিবাদ বিতরণের আগ্রহে দুই একটি অবাস্তব দৃশ্যও যোজিত হইয়াছে। চতুর্থ অঙ্কেব চতুর্থ দৃশ্যটি ভীষ্ম নাটকে অপরিহার্য নহে এবং পঞ্চম অঙ্কেব তৃতীয় দৃশ্যটিও অপ্রয়োজনীয় এবং একঘেয়ে। দ্বিতীয়তঃ, চবিত্র সৃজনে স্থানে স্থানে গভীর অন্তর্ভাবের নিদর্শন থাকিলেও, চবিত্রে একাধিক ব্যক্তিত্বের বা ভাবের পারস্পরিক দ্বন্দ্ব (conflict) একরূপ নাই বলিলেই চলে। ফলে চবিত্রে প্রবল ভাব —সংঘর্ষ খুব কমই পাওয়া যায়। অত্র চবিত্রের সঙ্গতি-সুষমাও সর্বত্র নাই। প্রধান চবিত্র ভীষ্মের মানসিক আচরণের সঙ্গতি বহু ক্ষেত্রেই প্রমাণহীন। বিশেষতঃ শিখণ্ডীর সহিত যেখানে যেখানে সংস্পর্শকাব সেখানে উভয়েবই আচরণ সঙ্গতিব মাত্রা ছাড়াইয়া গিয়াছে। ভীষ্ম শিখণ্ডীকে সমূলে চিনিয়াও পবে না চিনিবার ভাগ কবিয়াছেন। “তুমি নিজে বল কেবা তুমি যুবা” বলিয়া শিখণ্ডীকে

কল্পজাল বিস্তারের সুযোগ করিয়া দিয়াছেন এবং স্থিরভাবে
 উহার কথা জনিয়াছেন। দুই জনই অতিমাত্র আভিযর
 হইয়াছেন, তবে প্রয়োজন মত যখন যখন না জানার ভাণ্ড
 করিয়াছেন। অবশ্য নাটকীয় আকর্ষিতা ও কোতূহল সৃষ্টি করার
 জন্তই নাট্যকার ঐরূপ করিয়াছেন। কিন্তু উভয়ের আভিযরতা সমস্ত
 ক্রিয়া দুর্বল করিয়া দিয়াছে। যেটুকু কথা, চরিত্র-সৃষ্টি খুব লক্ষণীয় ও
 চিত্তাকর্ষক হয় নাই। তারপর ভ্রূপ-চরিত্রকে হাত্তরমের আলমুন
 করা কেন মতেই বৃজিবদ্ধ হয় নাই। ভ্রূপকে অত্যন্ত আশ্চর্যের
 রূপে লক্ষ্য করা হইয়াছে। যে পরিস্থিতির মধ্যে ভ্রূপকে টাড
 করানো হইয়াছে, তাহাকে উহারকে স্তম্ভ লক্ষ্য করা সম্ভবের দিক
 দিয়াই অত্যন্ত কার্য্য করা। (এই সকল ভ্রূপের জন্তই নাটকশাস্ত্রিকে
 প্রথম শ্রেণীর নাটক বলা দিলে না) ইহা আকর্ষিতে যত রত্নই
 হউক তাহা প্রকৃতিতে ছোট এবং তাহা রম্যাক্র বটে তবে রস
 খুব ঘন হইতে পারে নাই।

—সমাপ্ত—

